

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

УДК 821.161.1

№ госрегистрации 01201279616

Инв.№ _____

«УТВЕРЖДАЮ»

Зам. проректора по науке

д. ф.-м. наук, профессор

_____ А. О. Иванов

«___» _____ 2013 г.

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ОТЧЕТ

в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры
инновационной России» на 2009-2013 годы

Шифр заявки «2012-1.2.1-12-000-3004-037»

Соглашение на предоставление гранта от «07» сентября 2012 г. № 14.А18.21.0999
(с учетом дополнительного соглашения от «18» марта 2013, № 1)

по теме:

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
СПЕЦИФИКА НАЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ,
РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
(итоговый)

Наименование этапа: «Эволюция форм художественного сознания
в русской литературе: интертекстуальный аспект исследования»

Руководитель НИР, д. филол. н., проф. _____

О. В. Зырянов

подпись, дата

Екатеринбург 2013

СПИСОК ОСНОВНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Исполнитель: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет имени первого Президента
России Б.Н. Ельцина»

Руководитель темы:

доктор филологических наук,
профессор

_____ О. В. Зырянов
(Введ., 1.1, 1.2, 1.3, 2.2, закл., прил. А, Б, В, Е)

Ответственный исполнитель:

доктор филологических наук,
доцент

_____ Н. В. Пращерук
(1.3, 2.3.1, 2.3.3, прил. Г)

Исполнители:

доктор филологических наук,
профессор

_____ Е. К. Созина
(1.4.1, прил. Д)

кандидат филологических наук,
без ученого звания

_____ Е. А. Четвертных
(1.4.2, 2.1, 2.3.2, список источников)

Нормоконтролер

_____ О. В. Зырянов

РЕФЕРАТ

Отчет – 145 с., 137 источников, 6 приложений.

Ключевые слова: художественное сознание, эволюция, отечественная классика, литературная регионалистика, этнопоэтика, жанровые стратегии, интертекст, сверхтекст, кластерный подход, диалог с традицией

В отчете представлены результаты исследований, проведенных научным коллективом, группирующимся вокруг кафедры русской литературы УрФУ, в рамках ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Заявленный проект, выполненный в русле темы «Эволюция форм художественного сознания в русской литературе: специфика национального развития, региональные особенности», предполагает верность научной парадигме эстетико-феноменологического подхода и направлен на решение актуальных задач поэтики и онтологии индивидуальных художественных миров отечественных писателей-классиков. Важнейшее значение при этом приобретает вопрос о природе культурного диалога как творческого взаимодействия с национальной традицией, о самом механизме литературной преемственности и конкретно-индивидуальных формах творческих взаимодействий (интертекст, сверхтекст, метатекст, гипертекст).

Важнейшей задачей первого этапа НИР стало осмысление масштаба творческой индивидуальности Д. Н. Мамина-Сибиряка (1852–1912) – первого по значимости писателя Урало-Сибирского региона. Данная задача дополнительно актуализировалась празднованием сразу же двух памятных дат – 160-летия со дня рождения и 100-летия со дня смерти писателя. Для этого было предпринято системно-комплексное описание творческого наследия Мамина-Сибиряка, по сути, подведена черта под определением настоящего места и действительной его роли в общероссийском литературном процессе. Осуществление силами научного коллектива издания монографии «Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения» (Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. – 480 с.) подтверждает один непреложный факт: писатель, некогда открывший России неповторимый социально-исторический быт и культурный ландшафт Урала, ныне сам – благодаря данному научному проекту – возвращается широкой российской аудитории в своем истинном объеме и значении.

На втором, итоговом этапе проекта перед участниками НИР встала задача комплексного решения вопросов теории и практики интертекстуального анализа. Важнейшим достигнутым результатом этого этапа НИР стали подготовка и макетирование

сборника научных статей «Диалоги классиков – диалоги с классикой» (Серия «Эволюция форм художественного сознания в русской литературе», вып. 4). Участниками научного коллектива была подвергнута системному осмыслению семиотическая данность литературных сверхтекстов (локальных и персональных), выработана методика кластерного подхода к лирическим рецептивным циклам, складывающимся вокруг «сильных» в энергетическом отношении прецедентных текстов русской поэтической традиции. На примере дорожно-философского цикла, обязанного своим рождением тексту-прецеденту М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», было прослежено в типологическом освещении так называемое «интертекстуальное потомство» лермонтовского лирического шедевра (Г. Адамович, Г. Иванов, В. Соснора Б. Рыжий, А. Пурин и др.). На материале современной прозы (постмодернистские романы Б. Акунина, жанровая разновидность фэнтези, православная автобиографическая проза) были установлены ведущие закономерности интертекстуальной стратегии, преобладающие формы диалога современного художественного сознания с классической литературной традицией.

Научная новизна. Обозначенные подходы к феномену художественного сознания и проблеме литературной эволюции – соответственно, эстетико-феноменологический и структурно-типологический, этноконфессиональный и регионоведческий – в конкретной практике литературоведческих исследований потребовали системно-сопрягающего использования. Новизной представленного проекта как раз и стало комплексное решение проблем эволюции форм художественного сознания, осуществленное в тесном увязывании двух аспектов: специфики национального и регионального развития классической литературы, соотношения провинциального и столичного, региональных тенденций и общероссийских литературных закономерностей.

Теоретическая значимость. Осуществленный проект носит широкий, разноуровневый характер и предполагает сочетание как традиционных, зарекомендовавших себя в науке историко-литературных и историко-культурных методов и подходов, так и таких, что диктуются современным состоянием гуманитарных дисциплин. Для достижения поставленных в проекте задач наиболее эффективными оказались методы феноменологической герменевтики, структурно-типологического анализа, историко-литературного и культурологического подходов. В целях определения национальной специфики общероссийской и региональной словесности были использованы принципы этноконфессионального изучения литературы (В. А. Захаров, И. А. Есаулов, В. А. Котельников). В области региональных литературоведческих исследований особое значение приобрел анализ художественных произведений с точки зрения структурной семиотики, с

позиции «локальных» текстов и сверхтекстов (В. Н. Топоров, Н. Е. Меднис), а также в свете идей гуманитарной географии (Д. Н. Замятин) и геопозитики (В. В. Абашев).

Практические результаты исследования. По итогам научно-исследовательской работы были внедрены в образовательный процесс уточненные программы базовых и специальных учебных дисциплин: «История русской литературы второй половины XIX века», «Литература Урала», «Метафизика русской литературы», «Эволюция художественного сознания и стратегии литературного письма», «Литературные музеи». Кроме того, в образовательный процесс были введены разработанные участниками НИР материалы научно-популярного характера: «Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе», «Жанровый состав и стилевая палитра творческого наследия Д. Н. Мамина-Сибиряка», «Литература и общество: нравственный потенциал классической словесности (тема Отечественной войны 1812 года в русской литературе)».

В ходе осуществления НИР были подготовлены две кандидатские диссертации. Диссертационное исследование Е. Н. Коледич «Православная традиция в поэтике дидактического сочинения Тихона Задонского “Сокровище духовное”» было успешно защищено в диссертационном совете Д 212.285.15 на базе УрФУ 21 мая 2013 года. Диссертационная работа О. А. Переваловой «Стихотворная молитва в русской поэзии XIX в.: жанровая динамика и типология» прошла экспертизу диссертационного совета и принята к защите решением совета от 22 октября 2013 года.

СОДЕРЖАНИЕ

Титульный лист	1
Список основных исполнителей.....	2
Реферат.....	3
Содержание.....	6
Определения.....	8
Введение.....	9
Основная часть	
1. Художественно-эстетическая система творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка:	
проблемы эволюции и национально-региональной специфики.....	12
1.1 Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка и задачи литературной регионалистики.....	12
1.2 Художественная аксиология Д. Н. Мамина-Сибиряка. Природа «одухотворенного реализма» писателя	22
1.3 Интертекстуальный фон произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка. Подтверждение общероссийского статуса уральского писателя-классика.....	27
1.4 Новаторство жанрового мышления Д. Н. Мамина-Сибиряка	
1.4.1 «Черты из жизни Пепко» как автобиографический роман	38
1.4.2 Особенности авторской циклизации («Детские тени» и «Осенние листья»)	52
2. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе:	
интертекстуальный аспект исследования	65
2.1 Семиотическая данность литературных сверхтекстов (локальных и персональных).....	65
2.2 Методика анализа лирических циклов с использованием возможностей кластерного подхода.....	70
2.2.1 Судьба «сильного» в энергетическом отношении текста «Выхожу один я на дорогу...» М. Ю. Лермонтова	70
2.2.2 Дорожно-философский рецептивный цикл русской поэзии в типологическом освещении («Выхожу один я на дорогу...» и его «интертекстуальное потомство»)	79
2.3 Стратегии интертекстуальности в эстетической практике современной литературы.....	87
2.3.1 Игровые стратегии в цикле романов Б. Акунина.....	87

2.3.2 Жанровые и интертекстуальные стратегии в современном фэнтези.....	98
2.3.3 Диалог с культурной традицией в современной православной беллетристике.....	101
Заключение	113
Список источников и литературы.....	117
Приложения.....	125
Приложение А. Список публикаций	125
Приложение Б. Список конференций и научных семинаров.....	130
Приложение В. Макет коллективной монографии «Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения».....	132
Приложение Г. Макет сборника научных статей «Диалоги классиков – диалоги с классикой»	137
Приложение Д. Внедрение в образовательный процесс: программы учебных курсов	140
Приложение Е. Внедрение в образовательный процесс: научно-популярные материалы.....	144

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Художественное сознание – духовная активность личности как предпосылка любой творческой инициативы; процесс художественного пересоздания отражаемой творческим субъектом действительности; результат духовного освоения мира со стороны творческой активности автора-художника.

Отечественная классика – форма национального самосознания посредством художественного слова, эталонная форма выражения национальной Психеи, некий устойчивый (постоянно востребованный национальной культурой), прецедентный по своему характеру, комплекс художественно-эстетических, нравственно-философских и религиозных идей.

Литературная эволюция – процесс литературной изменчивости, заключающийся не только в резких «сломах» и «смещениях» (согласно концепции Ю. Н. Тынянова), но и, прежде всего, в соблюдении принципа преемственности, культурно-исторического наследования, диалога с предшествующей традицией.

Регионализм – принцип содержательного деления литературного пространства на основе этнокультурного и географического факторов.

Этнопоэтика – частная сфера исторической поэтики, которая, по мнению российского исследователя В. Н. Захарова, «должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур» и, в частности, отвечать на вопрос, что «делает русскую литературу *русской*». Методы этнопоэтики, в частности этноконфессионального подхода, призваны учитывать особенности отечественной духовно-религиозной традиции, быть адекватны православному «коду» русской литературы.

Интертекст – модус существования художественных текстов, открывающий в структуре художественного произведения транстекстуальную связь, или, иначе говоря, такую текстуальную трансценденцию, которая непосредственно эксплицирует знаки литературной традиции и при этом является формой творческого самоопределения художника.

Сверхтекст – сложная система интегрированных текстов ярко выраженной ядерно-периферийной структуры, ориентированных на общую внетекстовую реальность, образующих незамкнутое единство и отмеченных смысловой и языковой цельностью.

Кластер – по мнению А. К. Жолковского, «пучок тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов».

Введение

Тема НИР располагается в проблемно-методологическом поле, которое задается следующими научными концептами: художественное сознание, поэтический мир (писателя и отдельного произведения), жанр, интертекст, сверхтекстовые образования, литературная эволюция.

Долгое время проблема художественного сознания оставалась исключительно предметом философской эстетики (достаточно вспомнить докторскую диссертацию Л. А. Закса «Художественное сознание». Свердловск, 1990). Собственно филологической категорией, и прежде всего категорией теоретической поэтики, она становится в трудах В. И. Тюпы, который, между прочим, наметил и типологию этого явления, применив к литературе понятия родового, авторитарного, уединенного и конвергентного сознаний. Понимание того, что литература – это жизнь сознания в формах письма, заставляет по-новому взглянуть и на сам историко-литературный процесс – как на генеральную линию эволюции форм художественного сознания.

Наша задача в том и состояла, чтобы перевести категорию художественного сознания из абстрактной области теоретической эстетики в плоскость исторической и практической поэтики, наделив ее объясняющей силой в вопросах анализа и интерпретации индивидуальных художественных миров.

В решении проблемы художественного мира отдельного произведения (равно как и писателя в целом) члены НИР опирались на традиционные параметры художественной целостности: прежде всего на жанрово-стилевые и модально-эстетические характеристики. К указанным параметрам прибавилась еще одна существенная характеристика художественного текста, а именно – *интертекстуальность*, которая в постструктуралистской парадигме научности (Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Кристева, П. Серио и др.) была объявлена вообще неотъемлемой чертой литературного произведения. Однако, вслед за Донецкой филологической школой (М. М. Гиршман, А. А. Кораблев, О. А. Кравченко), в качестве ведущего вектора в понимании вопросов интертекстуальности мы посчитали категорию *диалога*, придав ему закономерно онтологический статус. Именно диалог с культурной традицией – в различных его формах, проявляющихся в зависимости от творческой индивидуальности и эстетической парадигмы художественности, – по мнению авторского коллектива НИР, и является ведущим фактором как историко-литературного процесса в целом, так и глубоко индивидуального, персоналистического акта текстообразования.

Цель проекта – исследование национальной специфики и региональных особенностей отечественной словесности в широком диапазоне идейно-эстетических, духовно-религиозных и жанрово-стилевых исканий русских писателей-классиков.

На 1-м этапе реализации проекта предполагалось исследование творческой динамики, онтологических основ и национально-региональной специфики художественного мира Д. Н. Мамина-Сибиряка в контексте отечественной литературной классики. Проведенный комплексный анализ творческого наследия выдающегося уральского писателя позволил обозначить его общенациональный статус, истинное место и роль в русской культуре. Важнейшим результатом стало также выявление соотношения универсальных начал и специфики местного колорита в литературном ландшафте Уральского региона, осмысление историко-культурной динамики региональных стратегий развития и закономерностей общенационального литературного процесса.

В ходе выполнения НИР участникам научного коллектива удалось подвести некоторые итоги и наметить новые задачи познания творчества уральского писателя-классика в свете расширяющихся перспектив литературной регионалистики и, одновременно, в контексте общероссийского литературного процесса. В рамках данного научного проекта достигнуто комплексное решение целого ряда методологических вопросов, связанных с эволюцией художественного творчества Мамина-Сибиряка, его антропологической концепцией и природой реалистического искусства, так называемого «одухотворенного реализма». Особое внимание авторского коллектива уделялось освещению отдельных проблем жанровой и онтологической поэтики этапных произведений уральского писателя. В ходе конкретного анализа, в опыте индивидуально-авторских интерпретаций подтвердилась мысль о досадной недооценке творческого потенциала Мамина-художника. Обращение к произведениям «второго ряда» (идет ли речь о романах или текстах малой повествовательной формы – рассказах и очерках) привело к существенной корректировке представлений об эволюции творчества художника, к полной реабилитации «позднего» Мамина-Сибиряка (1890–1900-х гг.). Выяснение истоков его художественных открытий и новаторских экспериментов вылилось в более точное и адекватное понимание реального вклада уральского писателя в развитие жанровой системы русского реализма.

На 2-м, итоговом, этапе проекта усилия научного коллектива сосредоточились на вопросах эволюции форм художественного сознания в русской литературе, воспринятых сквозь призму интертекстуальности и этноконфессиональной поэтики, а также представленных в поле актуального взаимодействия регионального и общероссийского факторов, диалога с национальной культурной традицией. Реальным достижением на этом этапе стала выработка методологических основ и конкретной методики интертекстуального

анализа, воспринятого в широком комплексе таких теоретико-литературных понятий, как «интертекст», «сверхтекст», «архитекст», «жанровая модальность», «кластер».

Участникам НИР на итоговом этапе проекта было проведено обследование форм авторского сознания и модусов художественности (образно-тематических комплексов, жанровых систем, сюжетных ситуаций, мотивных структур, персональных стилей и авторских идиолектов) – прежде всего, в их национально-исторической и конфессиональной обусловленности. Круг персоналий, равно как и само литературное пространство, на этом этапе были значительно расширены. К именам классических авторов (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, А. И. Герцен, Ф. М. Решетников, И. А. Бунин и др.) прибавились имена литераторов конца XIX – начала XXI вв. (Б. Акунин, Т. Шевкунов, А. Владимиров, Б. Рыжий и др.). Раздвинуты были и хронологические границы изучаемого объекта – к классической традиции прибавились и другие эстетические парадигмы художественности (модернизм, постмодернизм, неотрадиционализм).

Структура предлагаемого научного отчета предусматривает две основные главы, в свою очередь разбитые на отдельные разделы и подразделы, что строго соответствует обозначенным выше задачам 1-го и 2-го этапов НИР.

Глава 1

Художественно-эстетическая система творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка: проблемы эволюции и национально-региональной специфики

1.1. Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка и задачи литературной регионалистики

Имя Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка (1852–1912) неразрывно связано с Уральским краем, родным для него географическим регионом. Общеизвестный классик уральской региональной литературы, выразитель «особого быта Урала», его поистине уникального социально-культурного ландшафта, Мамин вошел в сознание своих современников и потомков прежде всего как писатель-патриот, неразрывно связанный с ощущением малой и большой Родины. По словам другого замечательного русского писателя, Михаила Пришвина, именно национальное чувство, питающее творчество Мамина-Сибиряка, позволило ему в полной мере выразить «культуру Отца»: «Не надо гоняться за Александром Невским или выкапывать “Слово о полку Игореве”. Достаточно развернуть любую книгу Мамина, понять – и родина будет открыта. Современники не поняли Мамина потому, что в любой его книге культура Отца – Патриотизм» [Пришвин: 251]. И, как это не прискорбно (социальный контекст играет здесь решающую роль), вышесказанное порождает неизбежно роковой вопрос: «Почему же у нас не узнали Мамина в лицо? Я отвечу: потому не узнали, что смотрели в сторону разрушения, а не утверждения родины» [Там же].

Узнать Мамина в лицо – вот, пожалуй, главнейшая задача современного маминоведения, хотя, скажем прямо, и трудно выполнимая. Ибо речь идет, прежде всего, о постижении *живого* Мамина, выявлении его подлинного писательского лица, установлении истинного места художника в истории отечественной литературы (и – шире – культуры), а также об актуализации его творческого наследия в условиях нашей современности.

Поставленная задача представляется трудновыполнимой, по крайней мере, в силу двух обстоятельств: и литературная критика (еще при жизни писателя), и последующее, советское, литературоведение не сумели разглядеть Мамина в лицо. Своего рода ирония судьбы (вспомним горькие слова самого писателя: «Жалеть мне в литературе нечего, она всегда для меня была мачехой...» [Фидлер 1962: 246]) заключается как раз в том, что в современной России писатель Мамин-Сибиряк оказался отлученным не только от «главного русла литературы» (Е. Колтоновская), но и вообще от основного корпуса общероссийской классики. Имеющие место в академической и учебной литературе сравнения Мамина с А. И.

Эртелем и П. Д. Боборыкиным несравненно принижают писателя, искажают его истинное место и роль в истории отечественной литературы.

Трагическим пророчеством обернулось чеховское признание: «Мамин принадлежит к тем писателям, которых по-настоящему начинают читать и ценить после их смерти» [цит по: Потапенко 1962: 220]. Но следует заметить, что и после смерти писателя периоды актуализации его творческого наследия показывают некоторую избирательность и пристрастность литературно-критического взгляда.

Имя художника до сих пор окружено целым рядом мифологических конструкторов, доставшихся нам в наследство от предшествующих эпох. Назовем лишь некоторые из них: регионально-областнический интерес большинства произведений писателя, социологическая концепция творчества, исключительная приверженность Мамина натурализму, идейная близость к народничеству, деградация творческого дарования художника во второй период творчества (конец 1890-х – 1900-е гг.). Как показывает практика переизданий художественных произведений Мамина-Сибиряка и литературно-критических работ о нем, из обширного творческого наследия писателя отбираются чаще всего романы уральского цикла («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Дикое счастье», «Три конца», «Золото», «Хлеб»), а также вырванные из общего контекста сборников и циклов отдельные рассказы и очерки. Широкой читательской аудитории Мамин известен прежде всего как детский писатель, автор «Аленушкиных сказок». Романы «второго ряда» («Бурный поток», «Именинник», «Без названия», «Весенние грозы», «Черты из жизни Пепко», «Ранние всходы», «Общий любимец публики», «Падающие звезды») до сих пор остаются практически малоизвестными, своего рода *terra incognita*. За исключением устойчивых сборников-циклов «Уральских» и «Сибирских рассказов» практически не воспроизводились в полном составе следующие циклы: «Встречи», «Около господ», «Медовые реки», «Детские тени», «Ноктюрны», «Легенды», «Святочные рассказы». Совершенно недооцененными остаются драматургические опыты Мамина-Сибиряка, во многом уже предвосхищающие художественные открытия психологических пьес Чехова.

А между тем именно сегодня, как никогда раньше, ощущается *необходимость* Мамина-Сибиряка. Еще в 1930-е гг. критик П. Метелин в статье с примечательным заглавием «Его время пришло» констатировал: «...По своей тематике и самой направленности творчества Мамин-Сибиряк в основных, крупнейших своих произведениях вышел из прямого, широкого русла, проложенного классической литературой, и уж совсем пошел против течения тех кривых, узких и мелких потоков, которыми извиристо потекла у нас литература в восьмидесятые и девяностые годы. <...> В центре своего творческого внимания ставил он не личность, а крупнейшие исторические движения и сдвиги в

общественной жизни и, главным образом, в широкой жизни народных масс» [Метелин 1938: 211–212]. Казалось бы, все приведенные критиком аргументы верны, и тезис о социологической зоркости Мамина-художника вряд ли требует кардинального пересмотра: и сегодня произведения Мамина-Сибиряка «волнуют острой постановкой вопросов социальных, политических, хозяйственно-экономических, производственно-технических» [Там же: 217]. Но с позиции нашего времени открывается иная, более широкая перспектива: мы начинаем для себя открывать другого Мамина – его духовно-религиозное лицо, оригинальную антропологию, творческий опыт того, что получило название «одухотворенного реализма» или (предлагаем еще ряд синонимических понятий) «метафизического натурализма», «феноменологической концепции личности».

В контексте нашей современности Мамин-художник остается актуален прежде всего своей приверженностью фундаментальным ценностям (род – семья – религия), удивительным совмещением трезвого, критического взгляда на природу человека и социальных условий (факторов социальной обусловленности личности) и духовно-утопической устремленности в будущее. Критика капиталистических отношений, буржуазной власти золота всегда дополнялась у Мамина верой в человека, в его духовно-творческий потенциал. Мамин-художник прекрасно понимал всю неизбежность развития капитализма и в то же время его роль в раскрепощении частной, индивидуально-творческой инициативы личности. Конечно, он видел и всю теневую сторону надвигающейся технократической эпохи: «Прежнего купца как не бывало – его заменил усовершенствованный коммерсант, у которого не было и в помине никаких тайных мыслей о совести, душе и о не скверном житии» [Мамин-Сибиряк 1972: 160]. Анализируя Урал как «арену совершенно исключительных преступлений», «типичный уголок по части всевозможной вопиющей уголовщины», писатель вынужден был прийти к, казалось бы, безотрадному итогу: «Как-то ум отказывается работать над этими невероятными фактами, о которых нельзя сказать словами Гамлета: “страшно за человека”, потому что человека здесь нет, а неистовый, безжалостный зверь, даже, может быть, нечто хуже зверя» [Мамин-Сибиряк 1967: 145]. Но именно сам печальный факт умирания целой «полосы жизни, которая знала и тоску, и стремление к чему-то лучшему и, главное, жалость к ближнему» [Мамин-Сибиряк 1972: 160] стимулировал в художественном сознании Мамина потребность веры и настоящий поиск положительного идеала.

Пришедшаяся на ноябрь 2012 г. двойная знаменательная дата – 160 лет со дня рождения и 100 лет со дня смерти писателя – высветила, как нам представляется, одну непреложную истину: *перед нами признанный литературный классик не только регионального, но и общероссийского масштаба.* Значение Мамина-Сибиряка как

общенационального художника состоит в том, что «он вернул Урал не только Уралу, но и России, в особенности вернул старое, древнерусское, исконное, что лежало в старом Урале» [Елпатьевский 1962: 201]. Однако отметим парадоксальность современной ситуации: писателя, гениально отразившего «символический капитал» Уральского края и своими произведениями наконец-то вернувшего Урал России, еще самого предстоит вернуть широкому российскому читателю. Горькая ирония судьбы, сопровождавшая художника как при жизни, так и после смерти, заключается в том, что изучение творческой личности Мамина-Сибиряка, его достаточно обширного художественного наследия, до сих пор еще полностью не собранного и не прокомментированного, в силу определенных обстоятельств (особенно это ощутимо в последнюю четверть века) оказалось оторвано от большой академической науки и отдано исключительно на откуп региональному литературоведению. Отсюда сам собой напрашивающийся вывод: именно уральской регионалистике, по всей видимости, предстоит почетная миссия высветить истинный масштаб творческого дарования Мамина-Сибиряка, раскрыть его роль и место в литературном процессе последней четверти XIX – начала XX вв.

Намеченное задание тем более актуально, что за последнюю четверть века практически не было ни одной научной монографии, посвященной комплексному изучению творчества Мамина-Сибиряка. Восполнить создавшуюся лакуну призвано было предпринятое исследование нашего научного коллектива в рамках заявленной темы НИР. По сути, это первый за долгое время опыт целостного постижения Мамина-Сибиряка, различных аспектов его многообразного творческого наследия.

Есть еще одна причина, по которой настоящее исследование может быть признано актуальным и своевременным. Дело в том, что последние два десятилетия в развитии отечественной филологической науки характеризуются существенным обновлением методологической базы исследования. Конечно, данное обстоятельство не могло не сказаться на понимании творческого наследия Мамина-Сибиряка. Данному писателю – в плане постижения и осмысления его творчества, понимания его роли в историко-литературном процессе – откровенно не везло как при жизни, так и после смерти. В современную Мамину модернистскую эпоху его творчество плохо вписывалось в доминирующие направления литературного развития. В сознании литературной критики укрепилось представление о «пошлейшей антитеоретичности» писателя, о том, что он, якобы, стоял в стороне от главного русла русской литературы – русла духовных исканий «мыслящих людей». Нечто подобное наблюдалось и в советскую эпоху. Социально-критический, социологический крен, преимущественное внимание к корпусу романских жанров, рассмотрение писателя по большей части в контексте проблем литературного

натурализма – вот что апробировало советское литературоведение в подходе к Мамину-Сибиряку.

Перестроечное и постперестроечное время потребовало новых ценностных ориентиров. Новая историческая эпоха, своего рода «смена вех» в постижении классического наследия вообще не могла не коснуться и творчества Мамина-Сибиряка. Модернизация языка и методов литературоведческого исследования должна была неизбежно сказаться и на понимании величайшего уральского писателя-классика. Своего рода переломным моментом в осмыслении истинного места и роли Мамина-Сибиряка в истории отечественной литературы и культуры стала юбилейная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения писателя, состоявшаяся 4–5 ноября 2002 г. на базе Объединенного музея писателей Урала. Настоящее исследование можно рассматривать в русле развития тех идей, которые были высказаны впервые на конференции 2002 г., но только сейчас нашли свое конкретно-реальное и систематическое подкрепление.

В современной ситуации, обозначенной более чем столетним рубежом (поскольку постижение Мамина-Сибиряка как художника началось еще при его жизни), как может быть никогда ранее, продолжает оставаться актуальным вопрос о *задачах познания* уральского писателя-классика, о новых перспективах в изучении его полномасштабного творческого наследия.

Пожалуй, одна из самых острых проблем современного «маминоведения» – это текстологическая и издательская работа по собиранию и комментированию полного корпуса сочинений писателя. Имеющиеся на сегодняшний день наиболее представительные собрания сочинений [Мамин-Сибиряк 1915–1917; Мамин-Сибиряк 1948–1951; Мамин-Сибиряк 1953 – 1955; Мамин-Сибиряк 1958; Мамин-Сибиряк 1980–1981], равно как 12 томов, изданные И. А. Дергачевым на протяжении 1980-х годов в серии «Уральская библиотека» [Мамин-Сибиряк 1980–1991], серьезно приближают решение данной проблемы, но не закрывают ее окончательно. Интересный опыт возвращения забытых страниц Мамина демонстрируют двухтомники под редакцией Е. Н. Естафьевой [Мамин-Сибиряк 1999] и Л. М. Слобожаниновой [Мамин-Сибиряк 2008; Мамин-Сибиряк 2012]. Но все эти издания, предназначенные для массовой читательской аудитории, не ставят своей целью дать полное, исчерпывающее представление о творческом наследии писателя.

Указанной цели призван достичь проект научно-критического издания полного собрания сочинений Мамина-Сибиряка, осуществляемый на базе издательства «Банк культурной информации» [см.: Мамин-Сибиряк 2002–2011]. Данный проект предусматривает двадцать полновесных томов, которые должны объединить в своем составе все рукописное и печатное наследие уральского писателя-классика. Должно быть понятно,

что только при учете полного корпуса произведений Мамина-Сибиряка (причем не только чисто художественного, но и публицистического и эпистолярного характера) можно говорить об аутентичном понимании масштаба и адекватной оценке творческой индивидуальности писателя.

При этом, естественно, встает сложный вопрос: в какой степени по отношению к уральскому писателю обосновано применение терминов и критериев литературного регионализма? Ответ на поставленный вопрос зависит как от понимания самого термина «регионализм», так и от осмысления места и роли Мамина-Сибиряка в общенациональном литературном процессе.

В самом общем виде под «регионализмом» понимается принцип содержательного деления литературного пространства на основе этнокультурного и географического факторов [см.: Чмыхало 1993], что, в свою очередь, приводит к локализации историко-литературного процесса, его привязке к строго определенной местности (в нашем случае, например, к Урало-Сибирскому региону). Подобный регионализм проявляется не только в придании литературе ярко выраженного «местного колорита», но и в утверждении особых форм самосознания территории, более того, своего рода «культурного сепаратизма» (Г. Н. Потанин).

Общепризнанно, что Мамин-Сибиряк – самый яркий и самобытный в художественном отношении «певец Урала». Может быть, к нему даже в большей степени подошел бы литературный псевдоним *Уралец*. Но то, что он выбрал и «застолбил» в литературе другое имя – *Сибиряк*, представляется также далеко не случайным. Урал во времена Мамина воспринимался как перевал, или буквально переходная грань, между Россией и Сибирью. По образному выражению писателя из рассказа «На перевале» (цикл «Сибирских рассказов»): «Одной ногой в Расее, другой – в Сибири». О г. Екатеринбурге – этом «главном транзитном пункте для всей необъятной Сибири» – Мамин выразится очень метко как о «воротах, через которые, с одной стороны, идет исконная тяга русского человека на восточные уклады, а с другой – сибиряки ползут посмотреть на метрополию» [Мамин-Сибиряк 1967: 143].

Действительно, если следовать логике Мамина-Сибиряка, Урал если еще не настоящая Сибирь, то такое место, где сталкивались черты коренного старорусского населения со специфическими чертами субэтнуса сибиряков, или челдонов [см.: Гумилев 1990: 21], и где, как вполне закономерный итог, в процессе исторического развития выработался особый тип уральской жизни и особый характер уральских людей. Именно этот специфически уральский тип жизни, выраженный не столько в узко этнографическом,

сколько широком, культурно-историческом плане, и вывел в своих произведениях с присущей ему художественной силой и размахом Мамин-Сибиряк.

При этом, однако, следует помнить, что «границы литературного регионализма не выходят за рамки национальной литературы» и что сам литературный регионализм (в нашем случае – в его урало-сибирской проекции) «объективно работает на целостность, а не на разрушение русской литературы» [Чмыхало 1993: 20]. Что же касается Мамина-Сибиряка, то специально заметим, что его значение как художника ни в коем случае не ограничивается литературным регионализмом, превратно понимаемым лишь в смысле замкнутости (тем более обособленности) определенной сферы национального культурно-исторического пространства. Продуктивное освоение региональной проблематики в творчестве уральского писателя следует рассматривать в качестве закономерной составляющей, одной из ведущих тенденций общероссийского литературного процесса, вызванных насущными задачами и внутренними потребностями общенациональной литературной жизни.

Утверждение региональной проблематики, этнографических особенностей и «местного колорита» не только не подвигало Мамина к политике «культурного сепаратизма», но, скорее, даже напротив, акцентировало в его творчестве истинно *национальный масштаб* художественной типизации. В этом плане, может быть, особенно показателен такой важный для творчества Мамина-Сибиряка концепт, как «русский характер (или ментальность)», который очень часто проступает в портретных зарисовках героев и в размышлениях автора о судьбе и повадках русского человека.

Пожалуй, самое полное выражение данный концепт находит в цикле «Уральских рассказов». Вот, например, колоритное описание внешности священника о. Якова («В худых душах...»): «Высокого роста, с могучей грудью, поп Яков смотрел *настоящим русским богатырем*, а благообразная седина придавала его фигуре нечто патриархальное» (здесь и далее в цитатах разрядка наша. – О. З.) [Мамин-Сибиряк 2011: 13]; «Широкое *русское лицо* попа Якова глядело своими серыми глазами строго и внушительно...» [Там же]. Национальные особенности проступают и в поведении героев, взять хотя бы такого персонажа, как Шапкин («Гроза»): «Вообще до чужих дел Шапкин был великий охотник и из-за них позабывал о себе. Такими *людьми на Руси* хоть пруд пруди, и, как кажется, это одна из наших национальных особенностей» [Там же: 98]. Черты русского национального характера высвечиваются автором с самых различных сторон, причем далеко не лицеприятных: «Как известно, на угощение *русский человек* необыкновенно падок...» [Там же: 202]; «За ужином, конечно, все пили, как умеет пить только *один русский человек*, без толка и смысла, а так, потому что предлагают пить» [Там же: 207]; «Прогрессируя, наша историческая *русская нужда* пустила множество новых разветвлений и создала почти

неуловимые формы» [Там же: 221]. О башкирах-инородцах в «Бойцах» говорится так: «Они держались особняком, не понимая остроумной *русской речи*» [Там же: 241]. При этом, однако, подчеркивается «необыкновенная способность *русского человека* к быстрому образованию» сплоченного общества, самого дружественного коллектива [Там же: 241–242]. Нередко разговор о национальном характере отливается в устойчивые идиоматические выражения: «...Как умеет это делать *один русский человек*, крепкий задним умом...» [Там же: 62]; «Но велик *русский “авось”* на воде, может быть даже больше, чем на суше» [Там же: 279].

С авторскими размышлениями о природе национального характера мы сталкиваемся и в других произведениях Мамина. Так, например, в очерках провинции «Излюбленные люди» показательны следующие признания: «Вы знаете, что *русский человек* вообще не ценит труда, скажу больше – относится к нему враждебно» [Мамин-Сибиряк 1985: 355]; «Что делать, русский человек еще не привык ценить и относиться с уважением к чужому труду...» [Там же: 368]. В связи с особым типом русского неудачника (очерк «Два летописца») автор специально отмечает: «Неудачников везде много, но русские неудачники, как мне кажется, типичнее других» [Там же: 360].

Как можно предположить, именно пограничная ситуация, заключающая в себе столкновение старорусского типа и коренного сибиряка, русского человека и представителя иного этноконфессионального мира, обостряет чувство русской национальности, заставляя Мамина (как некогда и Гоголя, наблюдавшего Русь из «прекрасного далека») вновь и вновь обращаться к проблеме национального характера.

В путевых очерках «От Урала до Москвы», размышляя об исторических отношениях пригнанного на Урал населения (хохлов и туляков) и местных старожилов, автор отмечает, что «под нивелирующим влиянием новых условий и форм жизни все особенности малорусского типа постепенно сглаживаются и исчезают, а русский человек остался во всей своей неприкосновенности» [Мамин 1947: 66]. В очерке «М-те Квист, Бликс и К°» русский герой-попович Сергей Миловзоров показан глазами молодой англичанки: «Он тоже ей нравился – плечистый, с окладистой русой бородой и таким добродушным русским лицом» [Мамин-Сибиряк 1991: 258]. В исповедальном монологе героини, «настоящей поповны, только английской», не случайно подчеркивается знаменательный контраст «международной женщины» (немки, англичанки и француженки), которая «бродит по всему свету, как своего рода вечный жид», и «русской девушки»: «Русская девушка нужна еще у себя дома, у нее есть свой угол. Наконец, весь склад русской жизни совсем другой, и прежде всего нет этого ужасающего эгоизма, которым пропитан каждый европейский мужчина» [Там же: 259]. Разворачивающаяся в финале очерка криминально-драматическая история с русским

поповичем, безнадежно влюбленным в m-me Квист, Бликс и К°, также высвечивает тайну русской национальной души, особенно в сравнении с иронически выведенными в тексте и эгоистически самовлюбленными английскими комиссионерами.

Контрастная оппозиция *русский – англичанин* вообще характерна для творчества Мамина-Сибиряка. Достаточно назвать еще один рассказ – «Дэзи» (1892), в котором от лица главного героя Осипа Ильича Мелкозерова рассказывается драматическая история его любви к одной английской девушке. Не сложившаяся история любовных отношений во многом мотивируется национально-культурными представлениями героев. «Совсем не по-нашему, не по-русски», – замечает рассказчик, наблюдая домашний быт английской семьи. Степенной размеренности характера и жизни англичан, у которых «все вперед высчитано», противопоставляется русская безудержность во всем, вплоть до «безобразия», «глупое» неумение жить, вечная надежда «на авось» [Мамин-Сибиряк 1971: 91]. В порядке уже знакомой нам стратегии типизации национального характера можно привести следующие примеры из текста рассказа: «Впрочем, с *русским человеком* все может быть, если этого требует служба» [Там же: 81], «А я их [русских] люблю, потому что они добрые» [Там же: 89], «Действительно, безобразно мы жили. Глупые мы, а только добрые... Сами не знаем, как живем» [Там же: 90].

В произведениях Мамина-Сибиряка обнаруживается еще один – гендерный – поворот проблемы национального. В свете национально-гуманистических взглядов художника отдельного разговора заслуживает вопрос о понимании роли женщины в семье и обществе, о женщине как хранительнице домашнего очага и носительнице высоких нравственных ценностей. Писатель со всей присущей ему силой художественного дарования воспел сильный женский характер, изобразил во всем драматизме жесточайший излом нелегкой женской судьбы. Так, в очерке «Золотуха» на этот счет находим характерное авторское признание: «Всякое горе, которое постигает членов семьи, обыкновенно собирается около домашнего очага, где оно еще раз переживается всеми, а всех больше, конечно, тем, чье сердце болит о детях с первого дня их появления на свет. Страдания и неудачи заставляют семью теснее спланиваться, точно она занимает оборонительное положение, и в центре этой семьи, ее душой в несчастях является всегда женщина. В женской любящей натуре живет несокрушимая энергия, которая до последнего вздоха стоит за интересы своего пепелища. Когда мужчина теряется и начинает испытывать первые приступы глухого отчаяния, женщина быстро собирается с силами и является с героической решимостью не отступить ни перед какой крайностью» [Мамин-Сибиряк 2011: 355–356].

В цикле «Уральские рассказы» находим многочисленные примеры женских судеб – матушки Руфины («В худых душах...»), Анны Асафовны («Гроза»), Феклисты («Лётные»),

Ираиды Филатьевны («Переводчица на приисках»), Антонида Васильевна («Доброе старое время»). Все они служат красноречивым свидетельством нравственной красоты и духовного величия русской женщины, ничуть не уступающей по силе мужскому характеру, а в плане отстаивания лично-гуманистических и семейно-родовых ценностей, может быть, даже превосходящей притязания мужской части человечества. Не случайно в качестве ближайшей параллели здесь напрашиваются сравнения с «русскими женщинами» Н. А. Некрасова, и прежде всего – с образами Дарьи («Мороз, Красный нос»), Матрены Тимофеевны («Кому на Руси жить хорошо»), княгини М. Н. Волконской («Русские женщины»).

В одном из «сибирских» рассказов писателя «Последняя веточка» (с характерным подзаголовком «Из старообрядческих мотивов») выведен образ сильной и стойкой женщины – раскольницы Миропеи Михайловны. Именно в связи с этим героическим образом автор отмечает важнейшее значение женщины в исторических судьбах древнего благочестия, ту поистине «выдающуюся роль, которую заняла во всех раскольничьих согласиях женщина, особенно в беспоповщине». Вот что пишет Мамин: «Последняя и самая “немощнейшая чадь женская”, отринувши свою немощь, могла принимать самое живое и деятельное участие во всех делах своего гонимого братства. Женские слабые руки с молитвой, лаской и чисто женской ловкостью сделали то, чего не могла сделать никакая “мужская крепость”: они давали настоящую раскольничью закалку из поколения в поколение» [Мамин-Сибиряк 1991: 272].

В очерке «Божий огород» (1898) писатель выведет еще один образ раскольницы – строгой начетчицы Марфы Агаповны, дающей мудрое наставление молодой сельской учительнице. Объяснение того огромного авторитета, которым пользуется раскольничья мастерица в среде своих молящихся сестер, заключается в неукоснительном следовании обрядам древнего благочестия. Действие очерка происходит в Страстную субботу, сама же героиня, отведав строгой пищи в Великий Четверг, разговеться может только после пасхальной службы. Трое суток на одной воде – таков высокий духовный пример, подаваемый Марфой Агаповной своей пастве. Отсюда и раскольничий могильник, состоящий под ее неусыпным присмотром и получивший прозвание «Божий огород», по словам автора, «точно примирял с мыслью о смерти, потому что был согрет женской молитвой» [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т.11: 345].

Личное страдание, возвышающее человека, и высокий учительный авторитет воплощает также героиня рассказа-притчи «Кара-ханым», что в переводе с башкирского означает «черная женщина». Данное прозвище относится к матери, потерявшей двух своих детей, потому и носящей по ним вечный траур. Она готова была уже совсем умереть от охватившего ее горя, покончить с собой, но все-таки нашла в себе силы и посвятила остаток

жизни беззаветному служению людям. Приехав в заброшенное башкирское село, русская женщина основывает там школу и по мере возможностей несет идеи христианской культуры в народ. В разговоре с местной бабушкой Туктай Кара-ханым признается: «Ах, бабушка, я умирала, душой умирала и воскресла. Наш Бог велит всех любить, а любовь – жизнь... Я просила у Бога смерти, а Он велел мне жить...» [Мамин-Сибиряк 1999, т. 2: 256]. Философия «маленькой правды», героика повседневного служения людям, своему ближнему кругу, своего рода культурная миссия маленьких дел, самоотверженно исповедуемая русской женщиной-учительницей, напрямую сближаются в рассказе «Кара-ханым» с позицией самого Мамина – гуманиста и художника.

Таким образом, мы убеждаемся в том, что причисление Мамина-Сибиряка к писателям регионального масштаба с их установкой на областнический этнографизм существенно ограничивает творческий диапазон художника. На самом деле даже в произведениях, посвященных сугубо локальному материалу и ограниченных рамками региональной (уральской) проблематики, важнейшая роль в изображении мира и человека отводится писателем национально-конфессиональному критерию, подлинно общероссийскому масштабу художественной типизации.

1.2. Художественная аксиология Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Природа «одухотворенного реализма» писателя

Решающим аргументом, свидетельствующим о включенности Мамина в основное, магистральное русло отечественной классической словесности, становится складывающаяся в творчестве писателя особая *антропологическая концепция*, в которой человек предстает феноменом экзистенциально-психологического и духовно-религиозного порядка. Реализм писателя, по его собственному определению, «одухотворенный», поскольку к социально-бытовой проблематике в нем примешиваются вопросы национальной духовности, высоких человеческих страстей, греха и покаяния, совести и веры. Не случайно в центре творческого внимания Мамина-художника (начиная с его ранних произведений, например, романа «В водовороте страстей» и далее, вплоть до циклов восточных легенд и святочных рассказов) располагаются проблемы нравственной свободы и волевой активности человека, в обязательном порядке подлежащие духовно-нравственной оценке и согласующиеся с идеей личностной ответственности, внутреннего совестного суда. В зрелом творчестве писателя указанная тенденция только нарастает, освобождаясь от ультраромантической окраски, получая глубоко нравственное и гуманистическое наполнение.

Первым, кто заговорил об «одухотворенном реализме» художника, был И. А. Дергачев. Еще в работе 1969 г. «Особенности реализма Мамина-Сибиряка» ученый писал, что для творчества писателя «характерно постоянное изменение авторского художественного сознания», что само по себе «делает трудным суммарное определение реалистического метода Мамина» [Дергачев 1973: 77]. Позднее исследователь констатировал тот факт, что «творчество самого Мамина в девяностые годы развивается в различных направлениях, которые на первый взгляд не должны были сочетаться в творчестве одного художника. Но постоянное стремление писателя слушаться самой действительности вело к самостоятельной проверке возможностей различных направлений. Сочетание столь разнородных тенденций затрудняет определение свойств и особенностей художественного метода Мамина-Сибиряка» [Дергачев 1981: 228]. Обозначенный самим писателем метод «одухотворенного реализма» И.А. Дергачев определял как «синоним того “романтического реализма”, который обнаружен рядом исследователей в творчестве Короленко и некоторых других авторов». По мнению исследователя, «Мамин, один из сильнейших “бытовых” реалистов», который «не отрицал возможности эволюции реализма» в сторону неоромантических и символистских тенденций [Там же].

Постановка вопроса об «одухотворенном реализме» заставляет пересмотреть наши представления об аксиологической (ценностной) системе художественного мира писателя. В самом общем виде модель художественной аксиологии Мамина может быть представлена в виде нескольких концентрических кругов. Первый и самый внешний круг – факторы социально-исторической детерминации. Именно они задают взгляд на Мамина как писателя-«натуралиста», или яркого представителя социологического реализма в русской литературе. Однако под внешней оболочкой в художественной аксиологии Мамина просматривается и второй, более глубинный слой – романтические и народно-поэтические представления о добре и зле, силе и красоте, напрямую соотносящиеся с коллективным опытом русского народа. Наконец, центрирующим «ядром» художественной аксиологии писателя выступает духовно-религиозная аксиоматика, верность автора православно-христианской системе ценностей.

Продemonстрируем сказанное на примере повести «Охонины брови» (1892), в которой еще сильны черты фольклорной поэтики, принципы народно-поэтической стилизации в духе балладного драматизма. Может даже создаться впечатление, что выведенные в повести утеснители народа (игумен Моисей, заводчик Гарусов, воевода Чушкин) – типы садистов, действия которых ничем не мотивированы, кроме их внутренних, психофизиологических реакций. Но Мамин-Сибиряк очень точно расставляет знаки социально-исторического порядка. «Игумен Моисей попал в разгар монастырского лихолетья, и это окончательно его

ожесточило» [Мамин 1984: 258]. Жестокость Гарусова также отчасти объясняется тем, что он принимает дьячка Арефу за подосланного игуменом Моисеем шпиона. Сам герой напуган тем, что новое народное сопротивление, захватившее казаков, заводской люд и башкиров, «будет почище монастырской дубинщины» [Там же: 287]. Не случайно при встрече с Арефой в других обстоятельствах Гарусов прикидывается бродягой: «от прежнего зверя один хвост остался» [Там же: 302]. Жестокость с одной стороны порождает ответную жестокость, кровь смывается кровью. Даже сам воевода, осуждающий игумена Моисея и Гарусова за излишнюю кровожадность, вынужден признать: «Затеснили вконец крестьян, вот теперь и расхлебывайте кашу... Озлобился народ, озверел. У всякого своя причина» [Там же: 319]. Из эпилога повести мы узнаем, что шайка разбойников во главе с пугачевским атаманом Белоусом убивает злобного игумена Моисея, но со старым воеводой Полуэктом Степанычем расправляется иным, довольно забавным образом: воеводу взяли в полон, высекли и отпустили домой.

В обрисовке типа народного разбойника Мамин исходит из народно-поэтических представлений, этико-эстетической системы народных ценностей, что найдет отражение и в цикле очерков «Разбойники» (1895). Атаман Белоус в повести «Охонины брови» изображен не как кровожадный и неумолимый преступник: подчеркивается масштаб его личности, внутренняя драма героя: «Закроет глаза атаман и все видит, как старый воевода голубит его Охоню. Вскочит он как бешеный, метнется по комнате и себя не помнит. Не воротить Охони, не переломить молодецкого сердца, не износить мертвого горя. Несколько раз ночью атаман подходил к затвору, брался за дверную скобу – и уходил ни с чем: не хватало его силы» [Там же: 334–335]. Автор-повествователь целомудренно умалчивает о сцене гибели Охони. Фигура умолчания в таком случае особенно красноречива: «Он (Белоус) сам отправился в затвор и вывел оттуда Охоню. Она покорно шла за ним. Терешка и Брехун долго смотрели, как атаман шел с Охоней на гору, которая поднималась сейчас за обителью и вся поросла густым бором. Через час атаман вернулся, сел на коня и уехал... <...> Охоня была найдена зарезанной на горе, в виду Служней слободы» [Там же: 337]. Автор избегает ненужного морализаторства. В этом плане он продолжает традицию исторического повествования, известную нам по гоголевской повести «Тарас Бульба».

Наконец, самый глубинный уровень авторской аксиологии, связанный с центральным персонажем повести. Это дьячок Арефа, который изначально – еще до всех событий рассказываемой им «скорбной повести» – готов был постричься в монахи. Не в этом ли и состоит телеология сюжета: «Да и не стоило на миру жить. Отдохнуть хотел Арефа и успокоить свою грешную душу. Будет, до зла-горя черпнул он мирской суеты, и пора о душе позаботиться» [Там же: 255]. Не случайно прошедший весь ад гражданской войны Арефа в

финале повести вдруг самым неожиданным образом (мотив чуда!) оказывается на церковной паперти в осажденной слободе: он сидит там, закрыв лицо руками и горько плача. А в эпилоге мы узнаем, что дьячка Арефу присудили к пострижению в монастырь. Молитвы дьячка, посылаемые святому Прокопию, таким образом, оказались услышаны. И не потому ли услышаны, что Арефа всегда знал ответ на вопрос: «Главная причина, кто сильнее: преподобный Прокопий али Гарусов?..» Конечно, «преподобный Прокопий вызволит и от Гарусова». Духовно-молитвенный подвиг одолевает материально-физическую силу. В этом как раз и состоит, по Мамину, идея истинного величия «маленького человека», представление о подлинном героизме как «самостоянии» личности.

Отмеченные черты аксиологической системы писателя, определяющие основные контуры его концепции мира и человека, могут быть прослежены и на уровне стиливых приемов, использовании языкового мастерства. О книгах Мамина-Сибиряка М. Горький как-то заметил, что они помогают «понять и полюбить русский народ, русский язык». И действительно, в уральском писателе поражает глубокое чувство национального языка, тончайшее знание устной народной речи. Лингвостилистический анализ обнаруживает богатый пласт используемых писателем фразеологизмов и диалектных слов, пословиц и поговорок [Муравьева 1952; Генкель 1974; Коноплева 2005]. Менее изученными на сегодняшний день остаются функции художественного сравнения в творчестве Мамина-Сибиряка, а между тем сравнительные обороты, в том числе и метафорические уподобления, играют важную роль в его поэтике.

Выделим целый ряд натурализующих сравнений. Функция их – приземление образов, низведение их в план прозаически-бытовой, а нередко и откровенно сатирический. Первый подвид натурализующих сравнений – сравнения предметно-вещественного плана, второй подтип – зооморфного характера. Особенно богат примерами того и другого рода роман «Горное гнездо». Персонажи в нем сравниваются с «пушечным ядром», «аляповатой детской игрушкой», «затасканной замшевой куклой», «манекеном», «чугунной болванкой» и даже «человеческим хламом» [Мамин-Сибиряк 2007: 71, 97, 103, 126, 270]. Еще более широк спектр зооморфных сравнений, выдающих сатирическую установку автора. Остановимся лишь на самых колоритных примерах: «она (Раиса Павловна) сильно волновалась, как *старый боевой конь*, почуявший пороховой дым»; «Приживалки, которых Прозоров называл *галками*, бесцельно слонялись по всему дому, как *осенние мухи* по стеклу...»; «Горничные шныряли из комнаты в комнату с рассказом об обезьянах, как *мыши*, побывавшие в муке»; «хозяйка (Амалия Карловна) походила на *кошку*, которая целый день моется лапкой»; «эта толпа увеличивалась и начинала походить на *громадное шевелившееся животное*»; «Родион Антоныч чувствовал себя тем *клопом*, который с неуклюжей торопливостью бежит по стене

от занесенного над его головой пальца»; «Сарматов обращался с ней (Наташей Шестеркиной), как с *пожарной лошадей*»; «Дымцевич, как всегда, ошипывался, как *воробей* перед дождем»; «Родион Антоныч глядел с печальной задумчивостью, как *наблудивший кот*»; «Собравшиеся прежде всего, конечно, сделали самый строгий осмотр друг друга, как *слетевшиеся пчелы*» [Там же: 9, 73, 78, 122, 135, 138, 162–163, 181, 182–183]. Примечателен также снявшийся Родиону Антонычу гротесковый сон, в котором герою чудится, что «он не Родион Антоныч, а просто... *дупель*. Как есть *настоящий дупель*: нос вытянулся, ноги голенастые, все тело обросло перышками пестренькими» [Там же: 49].

Однако чаще всего в произведениях писателя разворачивается борьба между нарочитым овеществлением героев, с одной стороны, и одухотворяющей установкой, с другой. Так, в святочной миниатюре Мамина-Сибиряка «Душа проснулась» сюжет оживления души инока Касьяна подкрепляется особо колоритным «одухотворяющим» сравнением с перелетной птицей: «Иноки плакали от умиления, плакал и Касьян: к нему вернулась жизнь. Он видел и слышал и мог говорить и удивляться. Неужели прошла целая зима? Живая душа вернулась в это изможденное тело, как *перелетная птица в старое гнездо*. Брат Касьян мог теперь молиться и славить Бога» [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т. 12: 128]. Как показывают наблюдения над другими произведениями писателя, мотив-сравнение духовного начала в человеке с птицей представляется не просто сверхчастотным, но, пожалуй, даже личностно-архетипическим для Мамина-художника. Вот только несколько примеров: Груня «затрепетала, словно *подстреленная молоденькая птичка*» («В водовороте страстей»); «Агния Ефимовна очутилась на полной воле, как *выпущенная из клетки птица*» («Пир горой»); Мосевна «бросается к ногам лошади и бьется, как *подстреленная птица*» («Бабий грех»); «Ему вдруг стало жаль вот эту несчастную, которая, как *ночная птица*, летела на окно, освещенное чужим светом» («Нимфа»); «И час, и два прошло, а она все на могилке, как *птица над своим гнездом*» («Аннушка»); «Его (протопопа Кирилла) вдруг охватила та щемящая тоска, которая овладевает *попавшеюся в клетку вольною птицей*. Это была живая могила» («Великий грешник»). Характеризуя главного героя очерков «Бойцы» Савоську, автор отмечает: «Он так умеет надеть на себя свои заплатки и идет по улице с таким самодовольным видом, что сейчас *видно птицу по полету*. А если он раздобылся красной рубахой, дырявыми сапогами и мало-мальски приличным чекменем, он *ходит* по пристани *гоголем* и знать ничего и никого не хочет» [Мамин-Сибиряк 2011: 190]. В рассказе «Переводчица на приисках» сильный и целеустремленный характер главной героини Ираиды Филатьены также подчеркивается образным сравнением с птицей: в финальной сцене самоубийства она «распустилась ... как *подстреленная птица*» [Там же: 623]. Сюжетно-концептуальным мотивом «божьей», «правильной» птицы в виде замерзшего гусиного

косяка завершается последний в составе цикла «Уральских рассказов» очерк – «Вольный человек Яшка».

Как видим, функция художественного сравнения в произведениях Мамина – не только сюжетно-характеризующая, но и философско-символическая, что согласуется с представлением об «одухотворенном реализме» писателя.

1.3. Интертекстуальный фон произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Подтверждение общероссийского статуса уральского писателя-классика

В течение длительного времени складывался миф об отлучении Мамина-художника не только от «главного русла литературы» (Е. Колтоновская), но и вообще от основного корпуса общероссийской классики. Своими монографическими исследованиями И. А. Дергачев еще в 1970–80-е годы [см.: Дергачев 1981; 1992; 2005], а Г. К. Щенников в 2000-е (имеется в виду редактируемый им сборник материалов юбилейной конференции [Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка... 2002]) по мере сил развенчивали данный миф, преодолевали сложившееся в отечественном литературоведении досадное заблуждение. И во многом благодаря их усилиям сегодня становится ясно, что Мамин-Сибиряк – писатель не только региональной, областнической направленности, но и общенациональный писатель-классик, по своему значению ничуть не уступающий таким прославленным мастерам слова, как Г. И. Успенский, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко.

Один из существеннейших вопросов маминоведения – выявление вклада писателя в развитие русского реализма и крупной романной формы. По этому вопросу И. А. Дергачев последовательно и смело, хотя и деликатно, корректировал бахтинскую концепцию романного жанра. С точки зрения исследователя, жанровое «хозяйство» реализма определяет не только романизация, но и очерковая типизация, которая имеет тенденцию транспонироваться и в другие жанры (рассказ и даже роман). В таком случае Дергачев предпочитал говорить о «жанровой мимикрии рассказов» [Дергачев 1992: 217]. Более того, он заявлял о *новом типе романа*, который пришел на смену классическому типу, получившему свое начало в пушкинском «Евгении Онегине» и воплотившемся наиболее ярко в романе тургеневского образца. Генеалогию этого типа романа (романа из жизни «культурной» среды, очерчивающего границы самосознания героя) исследователь усматривал в той концепции личности, которая восходит «к гегелевскому пониманию человека, отождествляемого с его самосознанием» [Там же: 212]. Новый тип романа, по мнению Дергачева, осваивает новые принципы диалогизма, на место интеллектуальных конструкций и логической диалектики ставя «своеобразное отрицание авторитарности

мышления», «стремление подчеркнуть незавершенность произведения, неокончателность художественной мысли», «эстетическое достоинство факта» [Там же: 216, 217]. Гегелевская концепция человека уступает здесь место философскому позитивизму в духе О. Конта и Г. Спенсера, что находит наиболее яркое воплощение в очерках Г. И. Успенского, произведениях Ф. М. Решетникова и романах Мамин-Сибиряка. Думается, что все эти приведенные соображения не теряют своей актуальности и сегодня при попытке объяснить историко-литературный процесс последних трех десятилетий XIX века, причем на материале не только региональной, но и общероссийской словесности.

«Жить тысячью жизней, страдать и радоваться тысячью сердец» – это нравственно-философское кредо Мамин-Сибиряк сделал и принципом своей поэтики, организующим началом которой выступает сама жизнь с ее спонтанными проявлениями и контрапунктом «голосов». Но в своих произведениях писатель изображает не только героев-простолудинов, носителей обыденного сознания, с их непосредственно-инстинктивными реакциями на мир, но и персонажей с высокоинтеллигентным типом сознания, застигнутых (что особенно важно) в состоянии умственного и душевного кризиса, некоей нравственно-религиозной «катастрофы». И здесь обнаруживается прямая типологическая близость маминской антропологии принципам толстовского психологизма и чеховской характерологии. Перечислим лишь ряд наиболее выраженных «толстовских» и «чеховских» рассказов Мамин: «Коробкин» и «Поправка доктора Осокина» (1885), «Душевный глад» и «Сибирские старцы, кухарка Анафья и гражданин Рихтер» (1900), «Последняя треба» (1892) и «Тот самый, который...» (1893), «Исповедь» (1894) и «Клеца и Клякса» (1909).

Так, в рассказе «Тот самый, который...» – совершенно в толстовском духе – повествуется о судьбе обманутого мужа Виктора Васильевича, который догадывается об измене жены с приятелем семейства, доктором Эрнестом Карлычем. Поначалу он даже желает смерти только что родившемуся ребенку, понимая, что это не его родной сын, но после реальной смерти малыша кардинально переоценивает всю систему традиционных для него жизненных ценностей: «Сколько раз Виктор Васильевич желал этой смерти, и вот она пришла... И все они трое (он, жена и доктор. – О.З.) здесь, все те, кто думал только о себе, те, кто не мог дать живой теплоты этому детскому сердцу... В жизни есть своя неумолимая арифметика...» [Мамин-Сибиряк 1985: 238]. И далее: «И ничего теперь не нужно, даже той любви, которой недоставало маленькому сердцу. Зачем наступает этот летний день? Зачем поднимается солнце?... О, солнце, солнце, если бы ты могло видеть, как человек и зол, и несправедлив, и жесток...» [Там же: 239]. Однако, несмотря на столь, казалось бы, безнадежно-пессимистическое признание героя, рассказ заканчивается внутренне позитивным нравственным переворотом, актом великого покаяния – и со стороны мужа, и со

стороны жены, когда «все забыто» и «все прощено» и герои делаются лучше, потому что они много прочувствовали и перестрадали.

В рассматриваемом рассказе находим характерное признание самого писателя: «Безусловно дурных и порочных людей нет, как нет безусловно хороших – у *всякого есть своя маленькая поправка*, то, что в астрономии известно под именем личного уравнения» [Там же: 221]. В данном контексте «поправка» (или «личное уравнение») прямо отсылает к заглавию рассказа «Поправка доктора Осокина» (из цикла «Уральские рассказы»). Вот как объясняется автором закрепившаяся в городе Пропадинске за доктором Осокиным «репутация странного человека»: «В самом деле, пока другие разменивались на мелочи провинциального существования, он, доктор Осокин, вращался в мире великих идей, теорий, гипотез и гениальных предчувствий. У него была *своя* идея, и он хотел приобщить ее к общей сокровищнице человеческого знания» [Мамин-Сибиряк 2011: 385]. Этот новый, необычный для Мамина тип героя-идеолога потребовал от художника и нового характера письма, что особенно ярко проявилось в конце IV главы. Именно здесь картина прогрессирующего сумасшествия доктора Осокина разворачивается как оживающие в сознании героя воспоминания о прошлом и мечты о нереализованном настоящем. Именно здесь само художественное письмо оборачивается речевой интерференцией героя и автора-повествователя, заставляющей говорить о несобственно-прямой речи и зачатках нового, «персонального» нарратива, получившего дальнейшее развитие в рассказах чеховского типа.

Особое место в творчестве писателя занимает роман «Падающие звезды» (1899). По сути, это последний роман Мамин-Сибиряка и, безусловно, итоговый. Роман принадлежит к «петербургским», и, вероятно, его следует «читать» в контексте других «петербургских» произведений уральского писателя – таких, как «Ранние восходы», «Черты из жизни Пепко» и др. С последним, например, «Падающие звезды» сближает автобиографический контекст. Роман не только интонацией, но и сюжетом, расстановкой персонажей отсылает читателя к позднему драматическому опыту автора, пережившего на склоне лет смерть любимой жены. Так, главный герой – стареющий петербургский скульптор с немецкой фамилией Бургардт, – вдовец, живущий с дочерью-подростком Анитой – некрасивой (лицо обезображено оспой), болезненной и очень умной девочкой, которая воспитывается англичанкой мисс Гуд.

Это роман о современном искусстве и творчестве, о творческой интеллигенции: действующими лицами являются скульптор, актеры и актрисы, художники, журналисты... Обращением к артистической среде во многом объясняется заголовок романа. Его поэтическое и символическое звучание с самого начала усиливается эпиграфом из Беранже: «О, сын мой, плачь, / Еще звезда скатилась...» [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т. 11: 3]. Образ

скатившейся звезды прямо обращен к проблематике произведения, к героям, представляющим современное искусство, к их поискам подлинной красоты в мире.

Роман был написан в 1899 г., опубликован в собрании сочинений издательства А. Ф. Маркса и после революции не переиздавался. Г. К. Щенников в одной из последних своих статей о писателе относит «Падающие звезды» к романам Мамина «второго ряда», поясняя при этом, что «невнимание к ним вызвано, по-видимому, не столько тем, что они художественно слабее известнейших шедевров... сколько отказом от своеобразной уральской проблематики: автор обращается к тематике традиционной – идейным исканиям интеллигенции и ее деградации под властью капитала, нравственному воспитанию молодежи и т. п.» [Щенников 2002: 30].

Главный герой Егор Бургардт – сын садовника, служившего в прошлом у генерала Шипидина. Он дружит с сыном генерала Григорием Шипидиным, который получил красноречивое прозвище «человека с мешком». Это человек подчеркнуто «правильный», он «опростился», живет в деревне, проповедует здоровый образ жизни. В паре Бургардт – Шипидин безошибочно угадывается другая пара персонажей: Обломов – Штольц, тем более что у Бургардта есть свой «Захар» – колоритный лакей по имени Андрей. Отношение Андрея ко всем, кто посягает на образ жизни и свободу хозяина, особенно к незначительному и неуспешному, на его взгляд, «человеку с мешком» – прямо отсылает читателя к героям Гончарова. Целый ряд фрагментов повествовательного организованы так, что читатель смотрит на происходящее глазами Андрея, повествователь в его «зоне», широко используются формы несобственно-прямой речи. Это придает произведению в целом определенную объемность, стереоскопичность, т. к. читатель имеет возможность увидеть ситуацию с разных точек зрения. На фоне «человека с мешком», которого очень недолюбливает человек Андрей (в нарочитой игре в тавтологию: «человек – человек» – тоже есть свой смысл) «богемность», хаотичность существования скульптора еще более очевидна. Бургардт переживает творческий и экзистенциальный кризис, пытается его преодолеть известным для наших соотечественников способом. Один из героев – журналист Саханов, умный, но очень желчный и обозленный человек, произносит значимый для понимания происходящего монолог о том, когда и как «художник духовно умирает»: «Это повторяется во всех областях творчества, и нет необходимости называть имена, которые хорошо известны публике. Конечно, трудно определить роковой момент, когда художник духовно умирает. В механике есть прекрасное определение этого момента, именно, когда она разбирает законы движения самого обыкновенного колеса. Есть роковая *мертвая точка*, которая останавливает это движение. То же самое и в творчестве художника: если он не двигается вперед – значит, он конченный человек для искусства» [Мамин-Сибиряк 1915–

1917, т. 11: 42]. Далее он сравнивает художника с атлетом, который может поднять лишь определенный вес и ни фунтом больше. Так и у художника есть предел в творческом развитии. Монолог произнесен, безусловно, с намеком на то, что происходит со знаменитым скульптором.

При этом Бургардт сам называет себя «покойником» и конченным человеком. В романе есть сцена скачек, которая не только напоминает читателю великий роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», но и, претендуя на психолого-символический характер, прямо соотносится с судьбой художника в мире. Про сошедшую с дистанции лошадь Гейшу говорят в толпе: «Гейша кончена». Это суждение герой применяет к себе, к состоянию, которое переживает: «Да ведь это ты “конченный” человек! – крикнул какой-то внутренний голос. – Да! Ты, Бургардт!». Эта мысль точно придавила его, и ничего другого он больше не понимал. «Кончен! Кончен! Кончен! – стучало у него в мозгу. Ему начало казаться, что и все другие смотрят на него как-то подозрительно и только из вежливости не говорят прямо в глаза то, о чем думают» [Там же: 62]. И чуть дальше: «А Бургардт думал свое: “Кончен... кончен... кончен”. Это одно слово давило его, как смертный приговор. Он чувствовал, как все кругом него точно сужается, как, вероятно, чувствует себя обложенный кругом зверь. Ему хотелось крикнуть, как ему тяжело и больно» [Там же: 63]. Каскад сравнений помогает автору передать степень погруженности героя в тяжкое состояние тупика. Вместе с тем эмоциональная составляющая этого фрагмента, призванная подчеркнуть концентрированность героя в своем переживании, представляется избыточной.

Одно из проявлений кризиса – неспособность завершить свои творения. В начале романа автор дает концептуально значимую сцену – в мастерской скульптора. Туда приходит Шипидин, и мы смотрим на произведения Бургардта его глазами – серьезного, образованного, положительного человека, живущего в гармонии с собой, нашедшего себя в труде на земле – маминского толстовца. Так задается, с точки зрения автора, верный ракурс читательского восприятия, и, в целом, отношения к творчеству главного героя, к нему самому.

Показателен набор произведений: он призван обобщенно и в то же время конкретно представить спектр интересов, творческих пристрастий художника конца XIX в., дать представление о его личности. В мастерской Бургардта мы находим следующие композиции: «Гамлет», «Сергий Радонежский, благословляющий Дмитрия Донского», портрет стареющей актрисы Ольги Спиридоновны.

Шипидин с позиции четких нравственных и эстетических критериев, которую он исповедует, положительно, даже восторженно оценивает два первых произведения. «Григорий Максимыч внимательно рассматривал “Гамлета”, точно видел его в первый раз.

Это была удивительная статуя, в которой он каждый раз находил что-нибудь новое. Так было и сейчас. Как хорошо это молодое лицо, тронутое тенью гениального безумия, – нет, это было не одно лицо, а тысячи лиц, спаянных в одно. Вот эти вдумчивые глаза, вот горькая улыбка, вот преждевременная старость в слегка намеченных морщинах лба, вот цветущая юность, притаившаяся в контуре носа и губ – одним словом, если смотреть на статую с разных точек зрения, получалось впечатление разных людей, возрастов и настроений» [Там же: 18]. Нетрудно в таком суждении прочесть авторскую мысль о значении этого образа в культуре и об особой роли его в судьбах многих русских интеллигентов. Вместе с тем, восхищаясь мастерством скульптора, Шипидин делает и весьма характерную оговорку, о том, что это «бесполезная вещь», так как «опоздала почти на целых сто лет». Смысл такой оговорки очевиден: время рефлексии прошло.

Скульптура, изображающая преподобного Сергия, вызывает иные чувства: «Барельф порастил Григория Максимыча, хотя он ожидал от него многое. Донского, действительно, не было, а Сергей вышел великолепно, удивительно, чудно. Как хорошо это изможденное постом, молитвой и трудами старческое лицо, проникнутое внутренним светом, очищенное душевными муками и смотрящее в далекое-далекое будущее. У Григория Максимыча просто шли мурашки по спине, так хорош был этот представитель земли русской. Да, вот все это удельное княжье, городовая старшина и всякие передние люди полны недоумения и страха; они уже не верят в собственную силу, которая иссякла под гнетом татарщины – вся сила теперь сосредоточилась вот в этом изможденном старческом лице и в этом уверенном, строгом движении благословляющей руки. Великий подвижник провидел далекое будущее и настоящее видел прошлым» [Там же: 19]. Очевиден параллелизм приведенных описаний. И когда Шипидин ищет связь, которая «должна была соединить «Гамлета» с этим именно барельефом», ему показывают бюст Ольги Спиридоновны.

Логично, что наступает непонимание между художником, познавшим искус модернизма, и человеком, исповедующим толстовский взгляд на искусство, а, следовательно, четко осознающим опасность «слишком приближаться к красоте». Сходным образом утверждал Л. Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?», написанном двумя годами раньше маминского романа: «Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра. Я знаю, что на это всегда говорят о том, что красота бывает нравственная и духовная, но это только игра слов, потому что под красотой духовной или нравственной разумеется не что иное, как добро. Духовная красота, или добро, большей частью не только не совпадают с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему» [Толстой 1985: 180].

Бургардт пытается объяснить: «Понимаешь: в жизни каждой хорошенькой женщины наступает такой момент, когда дух красоты... ее оставляет, а форма еще остается... Уловить именно этот момент умирающей красоты, фиксировать его – громадная задача... Как хочешь, а мир все-таки принадлежит хорошенькой женщине, и красота, по выражению поэта, страшная сила...» [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т. 11: 20]. Далее в тексте приводятся слова из Надсона: вероятно, этого поэта, а не Достоевского в данном случае и имел в виду Мамин.

Завершается глава двумя значимыми репликами, имеющими непосредственное отношение к проблематике романа: «...я решительно не могу связать эти вещи: Гамлета, преподобного Сергия и умирающую женскую красоту...» (Шипидин); «В последней высшая трагедия: вместе с ней умирает призыв к жизни... Если бы мне удалось воплотить то, что я задумал... Голубчик, ты меня не понимаешь, и мы будем говорить на разных языках» (Бургардт) [Там же]. В подобном споре-диалоге, равно как и в интересе Бургардта к умирающей красоте, а также в изображении артистической среды, безошибочно угадываются черты модернистской эпохи, образ которой создается в романе. В этом тоже ценность «Падающих звезд».

Декадентской печатью отмечены многие персонажи романа. Так, Красавин – «таинственный человек, который всплыл на бурную поверхность столичной жизни из неизвестных глубин и которого одни считали миллионером, а другие – нищим» [Там же: 9], меценат, расположение которого пытаются завоевать многие, – несмотря на внешний вид богатыря, изображен, во-первых, человеком смертельно больным (его дни сочтены), а, во-вторых, – психически неуравновешенным, переживающим приступы страха и отвращения к окружающим. В романе есть сцена, в которой ему почти по-свидригайловски мерещатся пауки и другие пресмыкающиеся... В «Падающих звездах» без видимых причин умирают женщины, словно «подточенные» болезненной атмосферой, которая их окружает – англичанка Гуд и юная красавица, глухонемая мисс Мортон. Любовь к мисс Мортон Бургардт позднее оценит как «тяжелый сон». Красноречивы в этом контексте рассуждения Саханова об искусстве: «Искусство – это фантазия сытого человека... Больше: пресыщенного человека... Все это жалкая подделка под жизнь, наш самообман и самодурство... Все школы и направления во всяком искусстве сводятся на новую форму лжи... Всего удивительнее то, что сами художники доводят себя до той степени самогипноза, что начинают верить в свои произведения...» [Там же: 37–38]. Ему, конечно, возражает Шипидин: «...в искусстве есть свои мертвые точки и отрицательные стороны, но есть и другое искусство, серьезное, идейное, глубокое, которое освещает нам жизнь, как путеводный маяк...» [Там же: 38].

Между прочим, главный герой оценивает свое существование и творчество как имитацию настоящей жизни. Есть эпизод, когда он в признании Шипидину раскрывает себя настоящего. Это, по существу, «крик души»: «...Никто и не подозревает, что знаменитый Бургардт – просто покойник, настоящий покойник... И господа черви точат его еще заживо, и он трогательно старается их не замечать... Схватив Шипидина за руку, он прибавил другим тоном: “Разве это жизнь? Разве я не понимаю, что это неудачная имитация жизни, и что я создал ее своими руками... Ты один понимаешь, что я мужик, настоящий мужик, которому место на огороде. Может быть, я и скульптором сделался только потому, что с раннего детства больше всего любил устраивать чучела на грядках с клубникой. Все явления связаны между собой невидимыми нитями, и переход от огородных чучел к статуям из каррарского мрамора совсем уж не так велик. И сейчас меня очень часто гложет мужицкая тоска о потерянном мужицком рае”» [Там же: 25–26]. (Заметим в скобках, что от выращивания клубники в генеральском саду до мужицкого труда – «дистанция огромного размера», и подобные представления – тоже знак эпохи!). А между тем в этом наивном суждении, как окажется, – проекция будущей судьбы главного героя.

Пережив «тяжелый сон» увлечения мисс Мортон, Бургардт выбирает толстовский, а точнее, левинский, путь выхода из творческого и жизненного кризиса. В эпилоге мы видим нашего скульптора в роли помещика, хозяйствующего на земле. Он женат на женщине, которая терпеливо и смиренно поддерживала его во всех метаниях и увлечениях, на бывшей актрисе. У них маленький ребенок. «Жизнь в деревне точно воскресила его», – говорит она. Шипидин, его верный товарищ, рядом с ним: «...На террасе показались Бургардт и Шипидин, оба загорелые и оба в одинаковых костюмах» [Там же: 154]. Очевидно, что перед нами «переписанный» Маминым финал «Анны Карениной».

Благостное настроение эпилога поддерживается соответствующей пейзажной зарисовкой: «День был жаркий, настоящий, июльский. Кругом без конца разлеглись поля назревавшей пшеницы. Местах в пяти отдельными купами круглились рощицы, в которых прятались заброшенные помещичьи усадьбы» [Там же: 153]. Сходно также описание усадьбы: «Двухэтажный деревянный дом с колоннами, террасой, с какой-то башенкой, кругом запущенный садик, за домом неизбежная “вековая аллея”, которая хранила воспоминания о счастье дедушек и бабушек...» [Там же]. Показательны здесь и упомянутая «вековая аллея», и «запущенный садик», и трогательно-домашнее «дедушки – бабушки». Все это знаки «родного места», обретенной наконец родины.

Так заканчивается не только событийный сюжет романа. Примиряющей, гармоничной интонацией разрешается и тот пространственный конфликт-контраст, который на протяжении всего произведения служит фоном для изображения ситуаций, переживаемых

героями. Имеется в виду контраст описаний Невы, Балтики и города – Петербурга. Что касается водных пейзажей, то они подчеркнуто эстетичны и вызывают практически у всех положительных персонажей восхищение и радостные чувства: «А как была сейчас хороша эта красавица Нева, расстилавшаяся живой блестящей тканью...»; «Милая, родная река. Что может быть красивее Невы...»; «Бургардт молча любовался красавицей Невой, которая отражала сейчас разноцветные фонарики парохода. Что-то такое чудное и хорошее в этой живой, вечно движущейся воде, какая-то скрытая сила и манящий покой...»; «Боже, как хорошо было это подернутое матовой белизной море, это светившееся фосфорическим светом небо, эта уходившая из-под парохода водяная гладь...» [Там же: 6, 11, 12]. Петербург – душный, пыльный, неуютный. Здесь нет настоящей жизни, здесь невозможно отдохнуть, отойти душой, можно только забыться на время «тревожным и тяжелым сном». Мотив «тяжелого сна» становится знаковым, объединяя внутренние состояния персонажей с оценкой внешней обстановки и той атмосферы, которая их окружает. Вот так, например, выглядит вечерний Петербург глазами «человека с мешком» – Шипидина: «Духота висела в воздухе. Рабочая суета на улицах прекратилась, сменившись обычной вечерней сутолокой. Летели на острова экипажи, по тротуарам торопливо шли на свой промысел жертвы общественного темперамента, какие-то подозрительные молодые люди в котелках и просто люди, желавшие как-нибудь убить свое ненужное время. Миллионное чудовище засыпало тревожным и тяжелым сном, придавленное болезненным кошмаром. “И люди могут здесь жить? – думал Шипидин, шагая по широкой панели Невского. Им не страшно за каждый свой день?”» [Там же: 34–35].

Вернемся, однако, к заголовку – «Падающие звезды» и эпиграфу. В рассказе К. Станюковича «Рождественская ночь» (1892) есть знаменательный диалог: «– Гляди... Звезда упала... Еще... И куда она падает, братцы? – тихо спросил чернявый матрос.

– В окиян, известно. Опречь окияна ей некуда упасть! – отвечал пожилой здоровый матрос уверенным тоном.

– А ежели на землю? – спросил кто-то.

– Нельзя, потому все как есть расшибет. По самой этой причине Бог и валит звезду в море... Туда, мол, тебе место...

Чернявый матросик, видимо неудовлетворенный этим объяснением, снова стал глядеть на небо. И необыкновенно приятный грудной голос загребного Ефремова заговорил:

– Это Бог виноватую звезду наказывает... Потому звезды тоже бунтуют...» [Станюкович 2010: 113].

Как нам представляется, этот диалог по-новому, именно в соотнесении с модернистской эпохой, открывает символику падающей звезды и помогает увязать эту

символику как с проблематикой романа в целом, так и с фигурой преподобного Сергия, которая становится в маминском произведении ключевой, выразившей потребность русского человека в возвращении к исконным и подлинным ценностям человеческой жизни.

О включенности произведений позднего Мамина-Сибиряка в ситуацию творческого диалога с предшествующей классической традицией и современной ему литературой свидетельствуют также жанры малой прозы. Присмотримся в этом отношении более внимательно к рассказу «Пустынька» (1908), сюжет которого отсылает к среде петербургских маргиналов и, по сути, вступает в диалогические отношения с горьковской пьесой «На дне» (1902). С поистине безжалостной натуралистической правдой (как некогда в рассказе «Башка») писатель изображает социальное дно и отверженных людей. Располагающаяся вдали от города лесная Пустынька – предельно замкнутое пространство со своими звериными законами (ср.: «В лесу-то один Никола бог... Ступай, ищи, кто убил» – [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т.12: 397]). Именно убийством из ревности – отравлением девушки Аннушки, не смогшей соблюсти себя в Питере и превратившейся в бездомную «горюшку», – заканчивается суровый в своей обличительной правде маминский рассказ.

Постараемся аргументировать отмеченную нами параллель с горьковской пьесой «На дне». Прежде всего обратим внимание на образ старика Митрича – стихийного философа и благодушного старца, речь которого обильно оснащена народными пословицами и изречениями из евангельского текста. Несомненно, что данный образ уже напрямую перекликается с горьковским странником Лукой, но связь с толстовской концепцией человека (как это будет показано в дальнейшем) позволяет прояснить художественную генеалогию этого образа.

Мамин-Сибиряк в своем рассказе разыгрывает ситуацию философско-идеологического диспута, в который наряду с Митричем втягивается его непримиримый оппонент – чухонец Егор Иванович. «На свете все несправедливо» – центральное утверждение Егора Ивановича, развитие которого грозит перерасти в богоборческую тенденцию. В ответе Митрича, напротив, звучит евангельская мысль об апологии труда, который не просто приравнивается к молитве, но ставится даже выше ее в плане спасения человеческой души: «И в Писании сказано это самое: „...не трудивыйся ниже да ясть”. <...> Работа все одно, как молитва, и черту она, напримерно, хуже даже монашеской молитвы» [Там же: 398]. Дальнейшее развитие спора захватывает вопрос о происхождении неправды, о природе человека, его вине, в том числе и о притеснении женщины в семье. Митрич отвергает грех осуждения во всех его формах, как проявление гордыни: «Который человек осудил, то любую половину чужого-то греха на свою душу и принял... Это уж верно. Помоему и греха больше нет, как осуждать другого» [Там же: 399]. Далее – совершенно в

толстовском духе – предъявляется аргумент в защиту бесправных женщин, потерявших свою честь. Выпишем его подробно: «– А ты вот как думай, – говорит Митрич, продолжая думать вслух. – Да... Ты на бабу-то смотри, как на родную сестру... Понял? Оно, зверство-то, которое в тебе есть – оно и сгинет. Главное в человеке: совесть. Перед чужой женщиной про совесть-то и забывают, а при сестре, значит, не всякое дикое слово скажешь и вредных мыслей в голове не будешь держать. Это уж верно... Не хитрая механика, а только про нее не помнят...» [Там же: 400].

Заявленное отношение к женщине как сестре уводит к осуществленному Л. Толстым вольному переложению новеллы Мопассана «Француза» (1891). Приведем из толстовской новеллы лишь последние слова моряка Селестина Дюкло, обращенные к одному пьяному матросу, после встречи в притоне с родной сестрой Французой: «Прочь! разве не видишь, она сестра тебе! Все они кому-нибудь да сестры. Вот и эта, сестра Француза» [Толстой 1982, т.12: 263]. Именно эти слова приоткрывают смысл авторской позиции, ту заветную толстовскую мысль, которую Мамин-Сибиряк вкладывает в уста своего философствующего героя Митрича.

Что же касается самого автора-повествователя, то он придерживается *диалогических принципов* в решении идейно-философского конфликта, отстраняясь от своих противоборствующих героев-оппонентов. Его отношение к заявленной проблеме приоткрывает следующая фраза: «Старческое благодушие не производило впечатления на суровую душу Егора Иваныча, и он оставался при своем убеждении о необходимости возмездия и кары» [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т.12: 399]. Каждый герой, таким образом, придерживается своей точки зрения, исповедует свою философию. Прислушаемся к еще одной характерологической оговорке: «Старый Митрич устало вздыхает, припоминая разные молодые грехи» [Там же]. Не напрашивается ли отсюда вывод, что философия Митрича, обусловленная его нынешним старческим состоянием, лишь реакция на грехи его собственной молодости? Кстати, именно такой точки зрения придерживается его идейный оппонент Егор Иваныч: «Совесть – это уже под старость, значит, когда старый человек и хотел согрешить – да нечем грешить-то... А когда ежели человек в полной силе... кровь в нем ходит...» [Там же: 403]. Но и в этом случае нельзя однозначно определить позицию автора, его отношение к спорящим сторонам. Смысл диалогического конфликта не в том, что в него втянуты две спорящие стороны, а в том, что такой конфликт не признает однозначного разрешения по принципу «кто прав и кто виноват».

При этом показателен еще один момент: мужские герои-идеологи высказываются по поводу тяжелой женской доли; именно женская судьба оказывается в центре их философско-идеологического диспута. И судьба эта (на примере отравительницы Дарьи Семеновны),

казалось бы, с одной стороны, подтверждает скептическую точку зрения Егора Иваныча на женскую хитрость в перемирии с Аннушкой, но, с другой стороны, доказывает и правоту Митрича, хотя бы в той части, что человек не может жить без раскаяния в совершенном грехе. Обращение отравительницы в полицию, ее желание пострадать и тем самым получить прощение выдает порыв живой совести, еще не до конца загубленной души. «От греха-то, видно, и в лесу не спрячешься...» [Там же: 406] – эти слова Митрича призваны подчеркнуть притчевый характер развернувшейся в лесной пустыньке человеческой трагедии.

1.4. Новаторский характер жанрового мышления Д. Н. Мамина-Сибиряка

1.4.1 «Черты из жизни Пепко» как автобиографический роман

Автобиографический характер романа Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко» (1894) очевиден. «...Хронология, топография и основные персонажи произведения имеют ясную биографическую основу» [Мамин-Сибиряк 1951, т. 8: 346], – писал в комментариях к роману Е. А. Боголюбов и приводил массу примеров, сопоставляя эпизоды из романа и биографии автора. По воспоминаниям Б. Д. Удинцева, так рассматривал произведение сам Мамин: «Но он в конце жизни говорил об этих годах [молодости] чрезвычайно мало, часто ссылаясь на “Черты из жизни Пепко”: “Я там все описал”» [Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях... 1962: 250]. Аналогичные воспоминания об отношении писателя к этому роману имеются в мемуарах и других современников. Но роман – художественное произведение, и как бы ни был он автобиографичен, он создается по законам искусства, художественной условности. И если автор оценивает его как добросовестное изображение своего прошлого, на которое может ориентироваться любознательная молодежь, значит, создавая его, он решал какую-то важную для себя личностную – и неизбежно творческую – задачу. Попытаемся понять это в ходе дальнейшего анализа произведения.

Установка на автобиографический диегесис присутствует в самом нарративе: повествователь постоянно подчеркивает временную дистанцию между собой и своим героем, накопленный им опыт жизни и груз обретенных знаний о ней. «Да, я смотрю через призму двадцати лет на сидевшую за столиком компанию и могу только удивляться человеческой непроницательности. В трактир на Семиониевской меня привело простое любопытство, и я не подозревал, что в моей жизни это был самый решительный шаг. Бывают такие роковые дни, когда жизнь поворачивает в новое русло. А человек этого не чувствует, поддаваясь течению» [Мамин-Сибиряк 1951, т. 8: 15–16]. Опыт жизни дает повествователю возможность самых разнообразных житейских обобщений – как, например, в только что приведенной

цитате, т. е. своеобразных максим, рационализирующих его письмо и являющихся одним из ведущих показателей реалистического нарратива и стиля (выше мы отмечали их присутствие в текстах Мамина). Обобщающая, типологизирующая манера повествователя обеспечивает ему безусловное превосходство над героем, для которого познание жизненных «даров», ее добра и зла, еще впереди. Но само это превосходство – избыток видения повествователя по сравнению с героем, его накопленный опыт жизни – далеко не всегда приносят ему радость. Так, рассказывая об их с Пепко поисках дачи, из своего времени наррации повествователь переносится в недавнее, но будущее по отношению к бытию своего героя время и, подобно тому, как это было в финале «На рубеже Азии», эмоционально переживает бег времени и свое старение, свою, словно бы уже состоявшуюся, встречу со смертью: «Недавно я был там, почти через двадцать лет, и не узнал когда-то знакомых мест. Со мной вместе шли мои сорок лет, и через их дымку я видел только старые лица, старых знакомых, давно минувшие события, сцены, мысли и чувства. Да, я нес с собой воспоминания и чувствовал себя пришлецом из другого мира. И никому-никому не было дела до моих старческих воспоминаний... Я почувствовал себя чужим, и сорокалетнее сердце сжалось от тоски, какую нагоняет солнечный закат. Да, они уже не вернутся, эти молодые грезы, иллюзии, надежды, улыбки, взгляды молодых глаз, беззаботный смех, молодые лица...» [Там же: 66]. Пассеистическая позиция повествователя, его печаль не только по невозвратному прошедшему, но и по необратимости жизни выливается в мизантропические жалобы на уготованность скорого жизненного финала, на тяжесть «груза», который человек привычно тащит с собой по жизни и который заставляет его индивидуальность отливаться в привычные формы. У Мамина эта, в целом достаточно тривиальная, идея порождает неожиданные – и чисто кладбищенские, и в то же время символические – обобщения повествователя: «Какая это ужасная мысль, что мир управляется именно покойниками, которые заставляют нас жить определенным образом, оставляют нам свои правила морали, свои стремления, чувства, мысли и даже покрой платья. Мы бессильны стряхнуть с себя это иго мертвых...» [Там же: 67]. Кладбищенская «элегия в прозе», разбивающая фабульное повествование о прошедшей молодости героя-рассказчика, дает своего рода литературную мотивировку «старческим» – в сорок-то лет! – размышлениям и сетованиям повествователя. В финале этого неожиданного пассажа, двигаясь в логике «старческих» воспоминаний, он обращается с ироническим поучением к новым поколениям – к «дачной девушке в белом платье», сменившей ту, что когда-то привлекла внимание его самого – когда ему было двадцать лет: «Милые девушки, вы убеждены, что вам будет всегда семнадцать лет, потому что вы еще не испытали долгих-долгих бессонных ночей, когда к бессонному изголовью сходятся призраки прошлого и когда начинают точить заживо “господа черви”...» [Там же].

Сетования маминского повествователя вызывают в памяти пушкинские строки: звучание темы «равнодушной природы» в элегиях «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и др. Однако пушкинский завет молодым носил принципиально иной характер («Здравствуй, племя младое, незнакомое!...»), и к общей тональности и логике маминского фрагмента скорее оказывается ближе иная аллюзия – на тургеневские элегические строки из финалов многих его произведений: это усталость от жизни, ощущение себя стариком и почти покойником Федора Лаврецкого («Дворянское гнездо»; как помним, строки из эпилога этого романа Тургенева возникали у нас и в связи с заключительными аккордами повести Мамина «На рубеже Азии»), это этические максимы в финале повестей «Поездка в Полесье», «Фауст», «Затишье», «Ася» и др., где также происходит осознание рассказчиком жизни как уже прожитой, идущей под уклон («Идите вперед, пока можете, а подкосятся ноги, сядьте близ дороги да глядите на прохожих без досады и зависти: ведь и они недалеко уйдут!» – «Переписка» [Тургенев, т. 6: 194]). Но и здесь сходство весьма относительное: маминский повествователь лишен тургеневского спокойного принятия своего удела, его эмоциональный пафос – это, как писал И. А. Дергачев, «ирония, совмещенная с лиризмом», вызванная, по мнению исследователя, недостижимостью идеала повествователя, его противоречием действительности [Дергачев 2005: 262].

Однако внутренняя интертекстуальность строк маминского произведения позволяет говорить о том, что в романе образуется двуплановость не только повествовательных инстанций и временных потоков (естественная для автобиографических текстов), но и художественных модальностей («модусов художественности»): эпическая интонация, сопровождающая повествование о жизни я-героя, постоянно перебивается лирической, а то и иронически-насмешливой нотой, вносимой настроением повествователя, его экспрессивным, подвижным отношением к своему «предмету», желанием как можно точнее и полнее передать прошлое – точнее, то в прошлом, что и теперь еще заставляет его волноваться и вспоминать. Таким образом, активность повествователя выражается не только в его обобщающих максимах и размышлениях по поводу, но и в эмоциональном реагировании на прошедшее, в часто звучащих оценках тогдашних людей и событий, своих собственных поступков и мыслей, наконец, в некоей солидарности с героем, когда речь заходит об особо памятных или ценностно значимых для него вещах. Конечно, автобиографические произведения в большинстве своем и бывают направлены не на простую передачу событий жизни (в этом состоит их отличие от чисто мемуарного текста), а на осмысление прожитого и пережитого, на извлечение неких важных для автора итогов. Но произведение Мамина, целиком лежащее в «нише» реализма XIX в. по характеру письма (резонерство

повествователя, подведение к общему знаменателю любых единичных случаев, объяснительный пафос и т. д.), тем не менее, по степени присутствия в тексте повествователя и его постоянному акцентированию своего теперешнего положения, состояния, своих нынешних эмоций и переживаний, в особенности переживания той «бездны» лет, которая отделяет его нынешнее «я» от «я» прошедшего, уже близко к новому типу автобиографизма литературы XX в. Прошлое есть постольку, поскольку есть мы в нем, поскольку мы призываем его, живем в нем, снова и снова прокручивая ленты старого «кино». «Мы бессильны стряхнуть с себя это иго мертвых», – говорит маминский повествователь. Так, может быть, задача его текста воспоминаний и жизни в прошедшем – по сути, «текста сознания», – осуществляемая посредством написания автобиографического романа, как раз и состоит в том, чтобы попытаться стряхнуть с себя это «иго»?.. Понимание чего-то сущностного в своей жизни возможно через осмысление прошлого и избавление от него – и от того опыта, который ты приобрел в нем и который теперь тяготит, тянет плечи вниз...

Позиция героя, естественно, лишена развернутой мотивировочной системы – ведь это еще человек «в себе», не знающий и не догадывающийся о многих чертах своей личности, а уж тем более – о будущих событиях жизни, о людских привычках и нравах. В своем рефлексивном слове рассказчик говорит о всегдашней своей склонности к самоанализу, но она естественна для человека думающего, тем более – становящегося писателем. Заметим, что жизненные установки героя определяются моральным багажом, вынесенным из детства, из опыта общения с родными: фактически он не подвергает их сомнению и жестоко казнится за их нарушение. Угрызения совести за свое «свинство» сопровождают едва не каждую встречу Василия Попова с членами «академии» (журналистского братства), поскольку все они чаще всего заканчиваются одним – безудержным пьянством. «На другой день я проснулся в совершенно незнакомой мне комнате и долго не мог сообразить, где я и как я мог попасть сюда. Ответом послужила только нестерпимая головная боль... Но и эта боль ничто по сравнению с тем стыдом, который меня охватил. Боже мой, где я вчера был? Как провел вечер? Что делал, что говорил? В голове проносились обрывки чего-то ужасного, безобразного, нелепого...» [Мамин-Сибиряк 1951, т. 8: 18] (первое знакомство с писательской братией). «Это было не теоретическое свинство, а настоящее, реальное. <...> Меня охватил такое отчаяние, что я готов был расплакаться, как ребенок. Неужели это был я? Где же разум, характер, совесть, где самая простая порядочность?» [Там же: 116] (на утро после приезда на дачу в Третье Парголово всей «академии»). Не случайно нагрянувшую болезнь – начинающуюся чахотку – герой воспринимает как наказание за пьянство и безалаберность жизни. Житейско-этические стереотипы героя становятся главной причиной его столкновений с Пепко и с рядом окружающих лиц, чаще всего с женщинами, не

отличающимися патриархальностью нравов. Но характерно, что и для рассказчика-повествователя этический кодекс сохраняет неприкосновенность, он оценивает свою разгульную молодость примерно в тех же параметрах, а обобщая печальные финалы членов «академии», констатирует: «Что же свело их в преждевременную могилу? Ответ довольно грустный: пьянство...» [Там же: 37]. Причем его отношение к этим всеобщим нормам жизни противоречиво: он признает их и живет по этим правилам, но и тяготится ими, как своеобразным прокрустовым ложем, как руслом, «вырытым покойниками».

Герой же, будто намагниченный, движется по тому пути, что уже прошел повествователь: постигает те же нехитрые истины, разочаровывается в том, в чем должен разочароваться, по мысли взрослого повествователя. Из взгляды на жизнь естественно схожи, и всякий раз за оценкой людей и обстоятельств, выносимой героем-рассказчиком, проглядывают «уши» повествователя. Установление идентичности героя, Василия Попова, и повествователя, по-видимому, принципиально для автора: «У меня невольно сжимается сердце, и мысленно я опять проделываю тот тернистый путь... хочется наконец видеть себя опять молодым, с единственным капиталом своих двадцати лет» [Там же: 16]. Житейский здравый смысл, нормальная логика жизни, естественно присущие человеку нравственные чувства – вот то, что составляет опору сознания и повествователя, и его героя, но хранить верность всему этому в поведении, в действиях оказывается подчас всего сложнее – об этом говорит путь «испытаний», пройденный Василием Поповым. По-видимому, роман Мамина-Сибиряка можно отнести к типу автобиографических произведений, обозначенному В. Подорогой как «роман-признание» [см.: Подорога 1996]: представленный текст – это своего рода авторская исповедь, акт признания во всех «грехах» и ошибках, совершенных автором-рассказчиком в молодости, что дает нужный моральный эффект в сознании автора, а заодно (с его точки зрения) способно предостеречь других от совершения подобных ошибок. По крайней мере, примерно такой смысл проскальзывает в донесенных до нас мемуаристами высказываниях Мамина о молодости, отраженной в романе. «Теперь, когда разочарования, обиды и уколы самолюбия отошли в прошлое, я не жалею о годах моего репортерства, не считаю их для себя потерянными. Это была дурная школа для начинающего писателя. Она приучала к торопливой, небрежной работе, плохому литературному стилю, шаблонному языку, но она давала полезный жизненный опыт» (из воспоминаний М. К. Куприной-Иорданской [Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях... 1962: 174]). «С горечью вспомнил опять Дмитрий Наркисович о своей работе в качестве газетного репортера в годы студенчества, о том, как редакции эксплуатировали мелких газетных работников» (ее же [Там же: 179]). «Это было тяжелое время, и переживать его снова хотя бы в рассказе ... ему, вероятно, не хотелось» (Б. Д. Удинцев [Там же: 250]).

Основное различие между рассказчиком-повествователем и героем состоит в том, что передаваемые повествователем рассуждения и мнения героя касаются главным образом писательского труда, тогда как точка зрения самого повествователя шире. Намечается любопытная закономерность: если герой «резонерствует», то исключительно по поводу своих способностей литератора и каких-либо тонкостей письма, и именно разочарование в своем первом романе вызывает у него подозрение в незнании жизни, ставшем причиной творческой неудачи, – том незнании, которое с лихвой наверстывает затем автор-рассказчик: «Перечитав свои рукописи, я пришел к грустному заключению, что все написанное мной решительно никуда не годится, как плохая выдумка неопытного лгуна. Не было жизни, потому что не было знания жизни, и мои действующие лица походили на манекенов из папье-маше» [Мамин-Сибиряк 1951, т. 8: 108]. Герой – прежде всего писатель, история его незаконченного романа и самого писательства сопровождает историю его петербургских «мытарств», выступает своеобразным оправданием периодов «свинства» и вместе с тем способом выхода из них, надеждой на спасение. Характерно, что именно в связи с разочарованием в своем писательстве и в своем многостраничном романе Василий Попов переживает острейший приступ неудовлетворенности собой, сильнейший нравственный кризис: «Проверяя самого себя, я пришел к выводам и заключениям самого неутешительного характера и внутренне обличил себя. Прежде всего, не доставало высокой нравственной чистоты, которую можно сравнить только с чистотой драгоценного металла, гарантированного природой от опасности окисления. Эту чистоту заменяла условная порядочность и самая обыкновенная нравственная чистоплотность. <...> Как видите, я нисколько не обманывал себя относительно собственной osoby и меньше всего верил в так называемые молодые порывы» [Там же: 108]. Последняя фраза принадлежит уже скорее повествователю: его голос вырастает из голоса героя и в том, что касается оценки своих ранних опытов и искушений, практически сливается с ним, а в чем-то и замещает его. Относительно отношений людей, общей философии жизни вместо автобиографического героя резонерствует обычно Пепко. И здесь мы выходим на главный вопрос: зачем в романе Пепко и почему автобиографический роман Мамин-Сибиряка носит название «Черты из жизни Пепко», а не Василия Попова.

Автор-повествователь представляет Пепко в самом начале романа не только как друга молодости, но и как своего двойника: «Вспоминая прошлое, я обобщаю свою молодость именно с Пепкой и иначе не могу думать. Это был мой двойник, мой alter ego» [Там же: 16]. «Двойниковость» автобиографического героя и Пепко выражается в общности их фамилии – оба Поповы, социальной и литературной судьбы – оба студенты и начинающие авторы, подвизающиеся в мелкой прессе, происхождения – оба выходцы из провинции, не

получающие никакой материальной помощи из дома. О близости Пепко к биографическому автору, создателю романа, говорит ряд фактов: если родина автобиографического героя – юг, то Пепко родом с севера, из Сибири, отмечается его прекрасная память, которой обладал в детстве сам Мамин-Сибиряк. Но вряд ли стоит говорить о том, что Пепко – воплощение негативных черт личности автора-рассказчика, это было бы слишком простым решением проблемы. Автобиографический герой и Пепко, по сути, являют нам две грани авторского сознания, представленного как единое в образе рассказчика-повествователя, даже более того – разные аспекты или модусы сознания вообще. Многие из качеств, которые приобрел рассказчик вместе со знанием жизни, в содержании его истории отданы Пепко: у него они присутствуют а priori, хотя в своеобразном, индивидуально-характерном воплощении. Отметим различие позиций и структур личности автобиографического героя и Пепко.

Автобиографический герой в большей степени сосредоточен на себе и достаточно равнодушен к идеям и веяниям эпохи (недаром роман Мамин-Сибиряка современная ему критика порицала за то, что в его «героях-одиночках» плохо отражена русская действительность 1870-х гг., – но вряд ли с этим можно согласиться, о чем мы скажем чуть позже), тогда как в высказываниях Пепко обнаруживается множество примет времени, причем времени именно 70-х, а отчасти и 80-х гг. Это его апелляция к «праву захвата и труда» [Там же: 61] – отголосок народнической социологии, своеобразная теория «пуантовой зоологии», включающая рассуждения о «высших формах полового отбора» [Там же: 63], – в духе внедряемого в общественно-эстетическое сознание России натурализма, разговоры об «упадке современной поэзии» [Там же: 134], столь популярные в критике вплоть до Мережковского, наконец, патриотические настроения Пепко, подвигшие его к участию в Славянской кампании на Балканах (одно из ведущих «дел» семидесятников). Преждевременный скептицизм, присущий Пепко, – также характерная черта «молодого поколения» семидесятников и последующего поколения 80-х гг., и в этом отношении Мамин-Сибиряк отнюдь не погрешил против исторической правды.

Сама склонность Пепко к рассуждениям, стремление всею и вся найти свое обоснование (будь то отсутствие денег на конку, внимание женщин или творческий кризис) характеризуют героя не столько как «поэта» (каким он предстает в романной жизни), сколько как мыслителя-резонера, отчасти философа – в обиходном употреблении этого слова. Пепко взирает на мир с общественных, социальных позиций, автобиографический герой – с позиций художественных, эстетических. Чрезвычайно показательна сцена весенней прогулки друзей на Елагин остров: Василий Попов любит природу, Пепко же размышляет о половом отборе, производимом обществом, и о своем отношении к нему. Общие смыслы для него приоритетны, отсюда его постоянное недовольство жизнью,

социальная зависимость, стремление к первенству. Автобиографический герой, как уже упоминалось, не подвергает сомнению общепринятые нормы и ценности, но он и более автономен, ибо интенции его сознания направлены на мир как на равноправный субъект, он – художник-созерцатель. Пепко пристрастен, он мнит себя в центре мира, который для него объектен и подлежит завоеванию, но поэтому же он более раним и более агрессивен. Индивидуализм всегда оказывается уязвим, а черты индивидуалиста в характере Пепко подчеркиваются неоднократно: «Я люблю себя в них» (Пепко о женщинах), «рафинированный индивидуализм», «О, Пепко был величайший эгоист, который думал, что мир скромно существует только для него!» [Там же: 63, 120, 153]. Но это же личностное свойство является двигателем жизненной энергии Пепко, и не даром он выполняет роль стимулятора, бродильного начала в жизни Василия Попова: проталкивает его в журналистику, поощряет писание им романа, увлекает снять летом дачу в Парголово. Временами Василий Попов становится для Пепко «добрым гением», регулирующим его отношения с людьми, временами настоящим «демоном», которого он ненавидит.

Герои дополняют и уравнивают друг друга. Показательно, как они вместе разрабатывают на даче «роман» автобиографического героя с девушкой на качелях: «Я слишком поторопился, предупреждая события и давая каждый день по новой главе, – Пепко догадался, но сделал вид, что верит, как раньше, и охотно присоединился к моим фантазиям, развивая основную тему» [Там же: 85]. Мало того – из романа воображения и мечты приятеля Пепко создает целую теорию «психологии творчества», согласно которой творчество возникает из «неудовлетворенного чувства», из «желания желаний» [Там же], предвосхищая здесь также вполне натуралистическую концепцию Фрейда. В другой раз «роман Любочки» по живому материалу истории, произошедшей с Пепко, замышляет создать Василий Попов, а первоисточком всех этих воображаемых романов становится мечта Пепко о «патрицианке», ради обладания которой он хотел бы жить. Герои живут мечтами, как это свойственно юности, и каждый проживает внутри себя свою «тысячу жизней». Как писал И. А. Дергачев, «“Устные рассказы” персонажей служат своеобразной иллюстрацией компенсаторной функции искусства, развиваемой героями» [Дергачев 2005: 272]. Но автор акцентирует именно двойниковость своих героев – и в сюжете романа между ними разворачивается соперничество, появляются ноты зависти к успехам друг друга, неприязни, очевидно, объясняемой не только бытовыми факторами. В конце концов Пепко женится и отправляется на войну, Василий же Попов тяжело заболевает, а когда Пепко возвращается в Петербург, – уезжает на родину. Один должен выместить другого, поэтому воля автора, она же воля жизни, разводит их в разные стороны. Сам автор-повествователь порой задается странной мыслью: «...бродя по Третьему Парголово, я больше всего думал о нем, моем alter

его, точно и сам я умер, а смеется, надеется, думает, любит и ненавидит кто-то другой...» [Там же: 66]. Кто и чей здесь двойник?..

По отношению к автору-рассказчику Пепко представляет собой «другого как другого», или «другого как третьего» (мы используем терминологию А. М. Пятигорского). Этот герой проживает вполне самостоятельную романную жизнь, и благодаря ему рассказчик набирает новый опыт, в итоге чего из простодушного юноши «в себе» он, в предполагаемой перспективе, и становится писателем, а значит – личностью «для себя» и «для других». Этот обретаемый автором-рассказчиком опыт можно обозначить как опыт существования «вне себя» – опыт обретения творческой личностью персональной идентичности. Описание данного процесса также входило в художественные задачи Мамина-Сибиряка, а заодно, думается нам, определяет новаторство этого автобиографического романа в целом. Без Пепко не было б романа, а были бы, возможно, лишь автобиографические «очерки» (именно такое жанровое обозначение имело первоначально произведение Мамина). Ведь роман всегда требует наличия «другого» – и тем более, роман автобиографический, в котором, как у Мамина, слишком сильно взаимопритяжение героя и повествователя. Герой, Василий Попов, по существу, аутичен, – только со встречи с Пепко в сообществе членов «академии» начинается разворачивание его жизненного, да и писательского сюжета, стимулом же и заявкой оказывается здесь событие смерти канатчика, получающее значение внутрироманного символа. У этих героев принципиально разные «субстанциональные» начала, они разные по природе, а не только по функциям в романной жизни. Василий Попов развивается неспешно, эволюционно, сохраняя, как сказали мы выше, верность своим «родовым» принципам. Развитие Пепко, показанное в романе, происходит рывками, дискретно, каждый раз открывается какая-то новая, неожиданная сторона его натуры и личности. Напомним также, что именно Пепко – уже после встречи Василия Попова с Порфиром Порфирычем – выдергивает его из ситуации одинокого сидения над романом и ввергает в гущу газетной, полубогемной жизни, дающей, как он говорит, «прекрасный случай» «узнать несколько жизнь» [Там же: 21]. Таким образом, у героя сразу несколько «крестных», вводящих его в литературу – пусть пока низовую, самую массовую, и своеобразным посредником между двумя Поповыми (словно бы предохраняющим их от «слипания») является Порфир Порфирыч Селезнев, настоящий «рыцарь» от литературы, своей смертью и предсмертной исповедью подводящий итог первому периоду петербургских «мытарств» героя (сиречь – периоду «первого дебюта» самого Мамина), замещающий в этой смерти его самого.

Тема «я и другой (другие)» является ведущей в плане самосознания автобиографического героя и рассказчика. Так, если взрослый рассказчик видит своего

двойника в Пепко, то герой обнаруживает его в «дачном муже» своей покровительницы и спасительницы Аграфены Петровны («Сначала я его презирал, потом ревновал и, наконец, начал смотреть на него как на своего alter ego» [Там же: 180]). Он сам порождает своего временного двойника – «серого человека», явившись на студенческий бал, причем на сей раз, вопреки традиции, зеркало не запускает этот фантом, но, напротив, погашает его («Я пошел к нему, он двинулся навстречу мне. Потом... потом оказалось, что это было отражение в стенном зеркале моей собственной персоны» [Там же: 124]). Подмена себя другим, т. е. потеря идентификации личности, волнует героя в отношениях с Шурочкой / Александрой Васильевной («“Серый человек” шел под руку с признанной царицей бала и позабыл все на свете...» [Там же: 123]), с Аграфеной Петровной, которая по его наблюдениям «во мне любила не меня даже, а собственное неудовлетворенное чувство» [Там же: 178]. Он совсем по-девушкински («Бедные люди» Ф. Достоевского) задумывается о «других» в отношении к писательству и даже к жизни: «Пусть *другие* живут, наслаждаются, радуются... Черт с ними, с этими другими. Все равно и жирный король и тощий нищий в конце концов сделаются достоянием господ червей, как сказал Шекспир, а в том числе и *другие*. <...> На улице трещали экипажи, с Невы доносились свистки пароходов: это *другой* торопился по своим счастливым делам, *другой* ехал куда-то мимо, одни “Федосьины покровы” оставались незыблемо на месте, а я сидел в них и точил самого себя, как могильный червь»; «К прежнему репертуару заражавших меня чувств прибавилась озлобленность неудачника. И тут были *другие*, не только составившие себе к двадцати пяти годам имя, но уже умиравшие, свершив в литературе все земное» [Там же: 178, 179, 182]. Вообще тема вымещения себя из жизни «другими», или – себя-покойника, место которого занимает «другой», слишком часта в романе, чтобы быть случайной (еще пример: Аграфена Павловна «смотрела на меня, – так смотрят только на дорогих покойников» [Там же: 180]). Это еще раз подчеркивает остроту проблемы обретения героем-рассказчиком самого себя, необходимость растождествления с двойниками (а в конечном итоге – смерти одного из них), чтобы идти своим собственным путем. Ведь и Пепко в своем письме Василию Попову из лазарета говорит о том же: «Кто-то *другой* взял все лучшее в жизни, этого *другого* любили те красавицы, о которых мы мечтали в бессонные ночи, *другой* пил полной чашей от радости жизни...» [Там же: 177]. Пепко же подводит итог теме – признается в «величайшем счастье быть самим собой» [Там же: 185]. Побывав на войне – полежав в кукурузе, а затем в военном лазарете, познав истинную цену «славянского братства», он переосмысляет и свое недавнее прошлое: «Дорого бы я дал за собственную свободу, чтоб опять поселиться в этой дыре и опять мыслить и страдать» [Там же]. Но... не успокаивается и на этом: вернувшись с войны,

с головой кидается в юриспруденцию и за три месяца осваивает ее, получая степень кандидата прав, а потом задается вопросом, зачем он это делал.

Надо сказать, что тема двойничества была чрезвычайно популярна в русской литературе конца 1870–1880-х гг., в массовом масштабе осваивавшей опыт Ф. М. Достоевского. Она звучала в произведениях М. Альбова, К. Баранцевича, И. Ясинского, И. Щеглова, Д. Мережковского и др.; с началом века с новой, пронзительной силой ее поставил в своих стихах И. Анненский. Эта общность исканий разных художников позволяет считать их своего рода литературными предшественниками того бума в психиатрии, что произойдет с началом нового столетия благодаря З. Фрейду и быстро скажется на литературе. Не меньшую популярность имела в литературе поколения Мамина тема «другого», связанная с «двойничеством», а также проистекающие отсюда мотивы «кладбищенства», «тоски», «одинопства», усталости от жизни, разочарования и неудовлетворенности в ней, преждевременной старости души [см. об этом: Созина 2006]. Все это в совокупности и позволяло критике называть поколение восьмидесятников (мировоззрение которых сформировалось на почве идейного кризиса конца 70-х, т. е. нерешенных проблем семидесятничества) «больным», «потерянным», а соответствующая эпоха получила в истории литературы наименование эпохи «потемок» и «сумерек», «переходного времени». «Печать кладбищенства», «интеллигентного босячества и бобыльства» критики постоянно находили в произведениях Альбова, особенно склонного к мучительным приступам рефлексии и «самоедства», в целом характерным для всего поколения, и в том, что касается темы двойничества и ее модификации – «я и другой» – именно он может считаться первенствующим среди писателей-современников. Однако и сам Чехов изведal горечь эпохи «безвременья», свидетельство тому – как его произведения 80-х гг., так и письма различным корреспондентам.

Поколению 80-х, словно бы утратившему ток и движение истории – попавшему в промежуток «безвременья» – было свойственно особое переживание *своего* и *будущего* времени: себя они почитали уже «покойниками» (как мы помним, это частый мотив Мамина), поколением, чья песенка уже «спета», которое вот-вот должно уступить место новому времени и «новым песням». Иначе говоря, личный и общественный пессимизм рождал чувство творческой неполноценности и истощенности, а нередко и просто зависти к «другим», более счастливым в своей писательской судьбе. О зависти как Пепко, так и Василия Попова к «другим» свидетельствуют вышеприведенные фрагменты романного текста. В тон «поколенным» настроениям целую речь о настоящем и будущем литературы произносит у Мамина Порфир Порфирыч: «И литератор будет другой... Народится этакий чистоплюй и захватит литературу. <...> И еще горьким смехом посмеется над нами, своими

предками, ибо мы были покрыты грязью и несовершенствами. <...> А того не будет знать, через какие трущобы мы брели, какие тернии рвали нашу душу и как нас обманывали на каждом шагу блуждающие огоньки, делавшие ночь еще темней. <...> Мы в потемках кончим дни своего странствия в сей юдоли, а вы помните... да, помните, что литература священна» [Мамин-Сибиряк 1951, т. 8: 126]. Все это высказывание пронизано эмблематикой литературы 70–80-х гг.: таковы символические образы «потемок», «трущоб» и «терниев», «блуждающих огоньков» (ср. последние в произведениях В. Короленко, Н. Лескова, даже А. Чехова – напр., повесть «Огни»), однако все эти испытания искупаются священной неприкосновенностью литературы. В 90-е гг., когда Мамин писал роман, эта романтическая антиномия могла уже показаться атавизмом, и оба Поповых «не рискуют» впадать в столь возвышенный тон, поэтому выразителем неприкрытого идеала сделан представитель старшего поколения, уходящий из жизни.

Оба героя романа Мамина по фактам своей внутрироманной жизни – люди 70-х гг., но по существу самосознания и мироощущения они – именно восьмидесятники. Вместе с тем, описанный психологический комплекс восьмидесятничества имел у Мамина постоянный характер, переживя 80-е гг., он перешел в следующие его произведения нового десятилетия. Все так называемые поздние романы Мамина писались как раз в 90-е гг., и все они пронизаны настроением некоей трагической завершенности жизни, выражающейся в драматизме судеб героев и их начинаний. Очевидно, что это настроение шло от интенции авторского сознания, опять-таки общей с людьми его формации. В этом мы убеждаемся, читая скудные строки писем Мамина середины 90-х гг. «Много было пожито и пережито, а, строго говоря, не стоило жить. Ведь каждый, в конце концов, приходит к заключению, что его жизнь сложилась совсем не так, как бы следовало – право, для этого не стоило жить. Впрочем, не стоит говорить. Остается смотреть на себя уже со стороны...» (из письма М. В. Эртель от 6 октября 1894 г. [Мамин-Сибиряк 1958, т. 10: 384]; «Ваш друг, т. е. я, Марья Николаевна, очень болен... Тоска, тоска и еще тоска... Вы знаете только внешнего человека, который время от времени сумасшествует, которого судят, бранят и жалеют, но есть и другой, гораздо лучше – тот внутренний человек, которого никто не знает, даже Вы. Скучно... Тоска... Два состояния: работа и тоска... Что делать? Куда идти? Проще – куда деваться? Все пути-дороженьки заказаны, а посему об этом будем молчать» (из письма М. Н. Слепцовой от 25 декабря 1894 г. [Там же: 386])). По-видимому, взгляд «со стороны» и породил в «Чертах из жизни Пепко» образы романских двойников. В одном из первоначальных вариантов произведения «кладбищенские» интонации Мамина звучали еще сильнее, вот начало этого отрывка, опубликованного Е. А. Богомоловым: «Я часто вижу себя мертвым, и невольно подолгу раздумываю на эту тему» [Мамин-Сибиряк 1958, т. 8: 339]. Так

мыслит себя не только герой-рассказчик рассматриваемого нами романа «Черты из жизни Пепко», но и центральные герои романов «Именинник», «Падающие звезды», таково мироощущение персонажей романа «Ранние всходы». Конечно, пессимизм Мамина был связан с обстоятельствами его личной жизни – смертью М. М. Абрамовой в марте 1892 г., подступающими болезнями... Но ощущение своей «поконченности», возникая у большинства представителей поколения восьмидесятников достаточно рано (примерно в середине десятилетия), достигает своего расцвета именно в 90-е – начало 900-х гг. Немногие смогли его преодолеть: пожалуй, здесь можно назвать одно центральное имя – А. П. Чехова. С этим связаны поиски восьмидесятниками новых дорог в искусстве – при четком сознании того, что с носителями новых идей и мнений (т. е. с выразителями искусства модернизма) им не по пути. Поэтому мотивы кладбищенства, «живых мертвецов» тоже можно считать сквозными для всего поколения. Еще в 1889 г. К. Баранцевич пишет Чехову: «Нет, песня моя спета. Я один из тех живых мертвецов, каких много вижу вокруг себя и которые, странное дело, в ослеплении самими собою думают, что они живые...» [Баранцевич]. Особенно наглядно и остро весь этот комплекс мотивов, поименованный М. Альбовым «психиатрическим», выразился в последнем его произведении «Ночная жуть» (ср.: «Дело в том, что я разделился. Нас теперь двое: я и другой – тоже я, живший со мною единой жизнью, под одной оболочкой, ибо своей у него не имелось, а была одна ее видимость, существовавшая лишь в отражении зеркала...» [Альбов 1912: 682]). Яркий диагноз поколения прочитывается также в пьесе Чехова «Иванов», созданной во второй половине 80-х гг. на описанной нами психологической и мировоззренческой основе.

По-видимому, эта общность поколения, чувство «тупика», в котором они оказались, рождало у восьмидесятников своеобразное чувство «локтя» – стремление сблизиться, совместно пробивать пути в литературе и противостоять невзгодам. Они и воспринимали себя как некую общность. В 1889 г. Чехов писал В. А. Тихонову: «Чем больше успеха, тем лучше для всего нашего поколения писателей. Я... верую в то, что каждый из нас в отдельности не будет ни “слоном среди нас” и ни каким-либо другим зверем и что мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а “80-е годы” или “конец XIX столетия”. Некоторым образом, артель» [Чехов, Письма, т. 3: 173–174].

Немалое значение имел здесь Петербург – как город, располагающий к болезням тела и духа, но, одновременно, и к некоей обостренной чувствительности, без которой писатель не мыслил себя. Петербург уже в те годы воспринимался как центр литературной и культурной жизни, безусловно противостоящий в этом отношении не только провинции, но и Москве. К. Баранцевич 22 мая 1888 г. писал Чехову: «Нашему брату, писателю, Петербург

или другой какой центр необходим как рыбе вода, нам нужно наши нервы истрепать, измочалить, чтобы они дребезжали как извозчицьи пролетки, и тогда только мы будем писать!» [Баранцевич]. На протяжении 80-х гг. у писателей неоднократно возникало желание объединиться: это недолго просуществовавший «Пушкинский кружок» Альбова и Баранцевича, «Литературно-драматическое общество» среди писателей-драматургов середины десятилетия, это попытки издания совместных альманахов и сборников. Одобряя идею создания сборника в память погибшего В. М. Гаршина, Чехов пишет Баранцевичу: «Мысль ваша заслуживает и сочувствия, и уважения уж по одному тому, что подобные мысли, помимо их прямой цели, служат еще связующим цементом для немногочисленной, но живущей вразброс и в одиночку пишущей братии» (письмо от 30 марта 1888 г. [Чехов, Письма, т. 2, с. 223]). Идея объединения писателей проваливается (как и многие другие подобные попытки), но важно, что такие нестойкие объединения существовали, писатели испытывали в них потребность, и Мамин-Сибиряк в изображении «академии», напутствовавшей молодых авторов и совместно вырабатывавшей журналистские стратегии, но собиравшейся исключительной в кабаках, отразил типичные факты литературной жизни своего времени.

В романе Мамина-Сибиряка петербургские «мытарства» автобиографического героя заканчиваются его отъездом из столицы, т. е. чисто географическим, пространственным разрывом «гордиева узла» двойничества, которому предшествует фактически уже состоявшееся разлучение с Пепко. Пепко же, вернувшись из Сербии, пытается найти для себя занятия, но и он и его друг понимают, что все это лишь временные паллиативы, что выхода из состояния «лишнего человека», к которому пришел Пепко еще перед отъездом на Балканы и которое так ярко выразилось в его письме, нет. «Вот что, Вася... – заговорил он торопливо. – Помнишь, я тебе из Белграда тогда писал? Кончено, брат... Молодость кончена. Э, плевать... Я, брат, на себе крест поставил» [Мамин-Сибиряк 1951, т. 8: 191], – говорит он на прощание Василию Попову. Из содержания романа мы знаем, что Пепко прожил недолго. Символика «веревочки», на которой повесился канатчик и которой, как известно, «недолго виться», заданная в начале повествования, в конце концов торжествует.

Биография Мамина-Сибиряка свидетельствует, что первый «захват» Петербурга действительно закончился для него по существу ничем. Настоящий писатель родился на родине, но родился, будучи обогащен опытом преодоления разрыва с самим собой, давшим ему желанное «знание жизни». По-видимому, этот смысл имел в виду И. А. Дергачев, толкуя финал романа и его «продолжение» во внетекстовой жизни автора: «Смысл произведения проявляется в скрытой, разрешенной ситуации в финале романа. То, с чем столкнулся герой в Петербурге, остается позади, меняется жизнь, исчезает чувство безысходности. Стоит

только из этой общности с заданными отношениями и ценностями перейти в другую общность, оставленную на родине, истинно эпическую, как все будет другим. Каким, это не детализируется, но ощущение радостного преодоления от финала остается» [Дергачев 2005: 277]. Таким образом, становление писателя, начало которого описано в романе, – это становление «длиною в жизнь», оно захватывает в свою орбиту внетекстовые элементы произведения, без которых теперь уже мы не можем воспринимать сам роман.

В процессе нового, творческого проживания истории своей жизни, в вымышленном времени повествования и письма автор вновь проходит через болезнь своего поколения и своей эпохи – болезнь оглядки на «другого» и подстановки «другого» на место себя. Поэтому тема Пепко звучит для него не столько как тема памяти, сколько как тема смерти и власти «покойников» над его личностью. В фабульном течении романа он освобождается от нее – в философском плане признает эту власть общим законом жизни – как было свойственно опять-таки восьмидесятникам («Какая это ужасная мысль, что мир управляется именно покойниками, которые заставляют нас жить определенным образом...»). Тема целостности и единственности человеческого «я» в «Чертах из жизни Пепко» поставлена в прямую зависимость от смерти – смерти не «ветхого человека» (по терминологии современников автора), но своей же собственной личности в иной ее ипостаси, как своего alter ego. «Двойник» не отменяется – он продолжает жить уже в личности автора, в его повествовательной технике, и сам автор осознает это и по-человечески скорбит...

Указанная проблематика не вынесена в романе Мамина-Сибиряка на поверхность, однако именно она, на наш взгляд, определяет его своеобразие, и потому мы смело можем сказать, что этот роман предвещает многие автобиографические произведения XX в. (от И. Бунина до В. Набокова) о становлении художника, ибо и в них тема смерти и тема рождения писателя – во всей уникальности и единичности его творческой личности – оказываются неразрывны.

1.4.2. Особенности авторской циклизации в прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка («Детские тени» и «Осенние листья»)

Циклы очерков, рассказов и повестей занимают значительное место в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка. Собирая произведения малых и средних повествовательных форм в циклы, писатель группирует их по разным основаниям: по тематике («Осенние листья», «Золотая лихорадка», «Детские тени»), жанру («Легенды», «Святочные рассказы»), месту действия («Уральские рассказы», «Сибирские рассказы»), типу героя («Преступники»).

Выявление основных принципов циклизации в творчестве писателя представляет собой самостоятельную проблему, в настоящее время еще не исследованную и требующую пристального внимания со стороны специалистов. Произведенный нами анализ двух малоизвестных циклов Д. Н. Мамина-Сибиряка – «Детские тени» и «Осенние листья» – может внести определенный вклад в изучение основ циклизации в прозе уральского классика.

В цикл «Детские тени», согласно изданию А. Ф. Маркса, входит десять рассказов: «Аннушка» (1892), «Живая совесть» (1892), «Коробкин» (1895), «Он» (1897), «Господин Скороходов» (1893), «Папа» (1893), «Тот самый, который» (1893), «Сусанна Антоновна» (1893), «Враг» (1895), «Соломенная девочка» (1893). Автобиографической основой цикла стала драма, разыгравшаяся в семье писателя: смерть М. М. Абрамовой (1892), болезнь дочери Елены (Аленушки). Параллельно с «Детскими тенями» Мамин-Сибиряк создает и другой цикл – «Аленушкины сказки» (1896), написанный, как следует уже из заглавия, для дочери Аленушки. Исследователями творчества Мамина отмечено, что в произведениях, адресованных детям, Мамин утверждает самодостаточность и самоценность личности ребенка, доверяя уму и сердцу юных читателей [см.: Миночкина 2007: 16–17]. Но, в отличие от «Аленушкиных сказок», «Детские тени» не предназначены для детей. В этом цикле мир детства поворачивается своей трагической стороной: дети гибнут, расплачиваясь за жестокость и равнодушие взрослых. Умиравшие дети становятся «живой совестью» (название одного из рассказов), раскрывая всю неестественность существующего социального уклада, поверхностность человеческих отношений. Рождение, болезнь и смерть ребенка заставляет каждого проявить свое истинное «я», так что герои с удивлением обнаруживают, что не знали своих близких («Враг», «Тот самый, который»).

Почти в каждом рассказе «Детских теней» умирает ребенок. Смерть ребенка по вине взрослых, вольной или невольной, – сквозная тема цикла. Умирают незаконнорожденные дети («Аннушка», «Враг»), кормилицы жертвуют здоровьем и даже жизнью своих детей ради заработка («Живая совесть», «Враг»), дети гибнут из-за нездоровой атмосферы в семье: скандалов, измен, взаимного притворства («Враг», «Тот самый, который», «Соломенная девочка», «Он», «Коробкин»). В рассказах «Сусанна Антоновна» и «Господин Скороходов» дети ведут себя как взрослые, рано перерастая свой возраст (отметим и сходство заглавий: Сусанна Антоновна и господин Скороходов – это дети, но персонажи воспринимают их как взрослых). Нередко герои-интеллигенты жалеют бедных детей, тяжело переживают ситуацию социального неравенства, но изменить ничего не могут и не пытаются («Живая совесть», «Враг»).

Смерть ребенка не описывается только в двух произведениях цикла «Детские тени» – «Папа» и «Сусанна Антоновна», однако и в них читатель встречается со смертью, физической и духовной. В рассказе «Папа» смерть предстает как нерождение. Иван Петрович Самойлов, герой рассказа, внезапно осознает, что мог бы прожить жизнь иначе, т. е. завести семью, воспитывать детей, а не посвятить всего себя карьере. В этом рассказе «детские тени» – это тени нерожденных детей, которые могли бы называть Ивана Петровича папой (отсюда название): «Где же его дети, его семья? Все это принесено в жертву карьере, желанию устроиться с наибольшим комфортом, просто – собственному эгоизму... <...> Вдруг он... Нет, это было что-то невероятное, невозможное, дикое! Он услышал, как кто-то тихо и жалобно проговорил: папа. Да, он это слышал явственно и слышал, что это говорил детский голос, и другой детский голос ответил ему этим же словом. Иван Петрович точно застыл и не смел пошевелиться, точно боялся спугнуть незримые детские тени...» [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т. 3: 392–393]. Сусанна Антоновна, главная героиня одноименного рассказа, – это семилетняя девочка, выросшая в актерской среде, «театральная крыса», как называет ее автор. Ребенок усваивает все пороки, свойственные актерской среде, и ведет себя довольно цинично со всеми, включая ее родителей, Валечку и Антошу. Детская жестокость доходит у этой девочки до крайности. Сусанна Антоновна издевается над Сашей, цирковым гуттаперчевым мальчиком, который ей симпатичен и которого она даже жалеет. «Ах, какой ты глупенький: ведь я тебя мучаю, потому что люблю тебя» [Там же: 423], – такую отнюдь не детскую фразу произносит она в финале, целуя Сашу, и «в этом поцелуе умер тот ребенок, который еще оставался в Сусанне Антоновне» [Там же]. Детская смерть в этом произведении так или иначе присутствует: в Сусанне Антоновне преждевременно умирает ребенок. Гуттаперчевый мальчик Саша интересен ей своей изломанностью физической, тогда как сама она, несмотря на столь юный возраст, изувечена внутренне. Кроме того, в рассказе «Сусанна Антоновна» ребенок и взрослый изначально меняются местами: семилетнюю девочку все называют по имени и отчеству, а ее отца – просто Антошей. Антоша – человек открытый, беззаветно любящий жену и дочку, невольно идеализирующий их. Измена жены ранит его, но еще страшнее для Антоши оказывается то, что именно Сусанна Антоновна раскрывает ему глаза на связь Валечки с очередным любовником. Финал закономерен: большой «ребенок» Антоша погибает, покончив с собой, а в его дочери уже не остается ничего детского, т. е. ничего человеческого.

Тема детских страданий и смертей раскрывается на разных уровнях: социальном, психологическом, физиологическом, метафизическом. В сущности, в цикле «Детские тени» метафизика прорастает сквозь натурализм (см.: «Папа», «Тот самый, который», «Враг» и т. д.). Художественный метод Мамин-Сибиряка можно было бы обозначить не только как

«одухотворенный реализм» (термин принадлежит самому писателю и активно используется исследователями Мамина, в частности, И. А. Дергачевым и О. В. Зыряновым), но и – применительно к «Детским теням» – как *метафизический натурализм*. Сергей Иванович Колосов («Враг»), пережив смерть сына, произносит в разговоре с другом семьи такие слова: «Но есть возмездие, Иван Иванович, возмездие за наш эгоизм, вернее – за бессердечие. Этот коллективный брошенный ребенок мстит нам страшными детскими эпидемиями. Откуда эти эпидемии налетают на нас и вызывают тысячи жертв, несмотря на все ухищрения науки, родительскую любовь и предосторожности? Страшный враг мстит смертью за смерть, он зарождается в подвалах, в мансардах, по всевозможным углам, где ютится бедность и нищета... и проникает везде, как воздух... Он не знает жалости, как и мы. “Вы меня выбросили на улицу, вы любите только своих детей, так вот вам и дифтерит, и скарлатина, и новая болезнь инфлюэнца... Вы будете плакать, эгоисты, как плакала моя коллективная мать!..”» [Там же: 483]. Впрочем, в самом рассказе «врагом» для семьи Колосовых оказывается не абстрактный «коллективный ребенок», а дочь их работницы Анисьи. Анисья вынуждена отказаться от ребенка. Пережитые страдания становятся причиной тяжелой болезни – воспаления правого легкого. Позднее сын Колосовых умирает от «быстротечной пневмонии на фоне инфлюэнцы». Доктор замечает, что у мальчика не в порядке правое легкое... Отчасти «Детские тени» можно сопоставить с балладой Я. П. Полонского «Миазм» (1868). У Полонского ребенок умирает от миазма, т. е. в силу естественных причин, но в тексте появляется призрак одного из мертвых строителей Петербурга, на костях которого построен дом. Метафизика у Мамина, как и у Полонского, проявляет себя наглядно физиологически. Кроме того, оба писателя много внимания уделяют болезнетворной петербургской атмосфере.

Местом действия многих произведений цикла «Детские тени» становятся Петербург и Царское Село: именно там Мамин жил с Аленушкой. Таким образом, «Детские тени» могут быть рассмотрены, в том числе, и через призму Петербургского текста русской литературы. В цикле «Детские тени» отразилась ощущаемая Маминым-Сибиряком «несовместимость» с Петербургом, «невозможность жизни в Петербурге», о которой писал В. Н. Топоров [см.: Топоров 2003: 12]. Образ Петербурга воплощает важнейшую для «Детских теней» оппозицию природы и цивилизации. Петербургское пространство вытесняет все естественное и живое, и особенно беспощадным этот город оказывается к детям: господину Скороходову из одноименного рассказа, Наташе из «Соломенной девочки» и т. д. Отметим, что Мамин практически не показывает Петербург с его «светлой» стороны, хотя Петербургский текст, согласно В. Н. Топорову, предполагает двойственное отношение к северной столице: при всей несовместимости с Петербургом классики отечественной

литературы ощущали сильнейшее притяжение этого города. В Петербурге можно и потерять себя навсегда, и в то же время – обрести себя. Это город-испытание, место, где человек познает самого себя так глубоко, что может не вынести этого познания. В «Детских тенях» такое самопознание – удел героев-интеллигентов, но поводом для переоценки собственной жизни и пересмотра мировоззрения становится болезнь и/или смерть ребенка («Живая совесть», «Враг» и т. д.). Совесть просыпается, как правило, слишком поздно, когда исправить уже ничего нельзя.

Тема детских страданий, «слезинки ребенка», образ Петербурга сближают Мамину с Ф. М. Достоевским. Однако Мамин-Сибиряк в плане художественного метода противоположен Достоевскому, а может быть, зеркально отражает его. Достоевский от метафизики спускается к телесности, к сладострастию, к натурализму. У Мамина, напротив, натурализм дорастает до метафизики. Однако и метафизическое, и натуралистическое одинаково противопоставлены рациональному восприятию жизни. Обращаясь к человеку природному, как и к человеку духовному, Мамин ищет именно – человека.

Интертекстуальные связи в цикле не носят системного характера. Помимо Полонского и Достоевского, в рассказах «Детских теней» можно усмотреть разного рода переклички с Н. В. Гоголем, И. С. Тургеневым, Л. Н. Толстым, Н. А. Некрасовым, А. П. Чеховым, А. Ф. Писемским. Из зарубежной литературы – с Диккенсом, но по контрасту. Никакой «рождественской» философии: дети гибнут, нищета непобедима, чуда не происходит, взрослые запоздало каются, далеко не всегда извлекая уроки из своих ошибок. Стоит все же особо отметить текстуальную близость двух рассказов цикла («Коробкин», «Папа») к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Главные герои обоих этих произведений косвенно сопоставляются с гоголевским Чичиковым. Коробкина в одноименном рассказе зовут Павел Иванович. Это чиновник, воплотивший в жизнь чичиковскую мечту: он обеспечен, выгодно женат, у него растет дочь. Однако Мамин не позволяет герою наслаждаться своим «мещанским счастьем»: Лидочка, дочь Коробкина, внезапно умирает, и в ее смерти герой видит возмездие за малодушие, проявленное в молодости. Рассказ «Папа» начинается с того, что в провинциальную гостиницу приезжает господин, который, подобно Чичикову, «был ни толст ни тонок, ни высок ни низок. Лицо тоже никаких особенных примет не имело... Все на своем месте, все в меру, точно расчетливая природа боялась что-нибудь перерасходовать» [Мамин-Сибиряк, 1915–1917, т. 3: 382]. Так описывается главный герой рассказа Иван Петрович Самойлов, отказавшийся от семьи ради карьеры и материального достатка. Возможно, Мамин хотел намекнуть через сопоставление с Чичиковым, что Самойлов выбрал не ту систему ценностей, ставя деньги и карьеру выше всего. Впрочем, гоголевский Чичиков как раз очень заботится о своих будущих потомках,

рассчитывая оставить им неплохое состояние, и надеется, что дети помянут его добрым словом. Мамин показывает в Коробкине и Самойлове Чичикова в перспективе: материальное благополучие наконец-то достигнуто, но не приносит ни счастья, ни удовлетворения. Герои слишком поздно понимают свою ошибку, и их раскаяние оказывается бесплодным. Дочь Коробкина умирает, Самойлова уже никто не назовет «папой».

В цикле «Детские тени» можно выделить несколько повторяющихся мужских и женских типов, хотя типизация здесь будет весьма условна, особенно для мужских персонажей. Пожалуй, наиболее часто встречаются в «Детских тенях» три мужских типа:

1) Интеллигенты. Думающие, способные на сочувствие, но бессильные. Высказывают идеи, явно близкие самому Мамину, но почти не подкрепляют их практикой: Виктор Васильевич («Тот самый, который»), Сергей Иванович Колосов («Враг»), Петр Степаныч («Он»), отчасти Карл Иванович в «Соломенной девочке».

2) Чиновники-карьеристы, поначалу пренебрегающие всем, кроме выгоды, но затем раскаивающиеся в этом: Коробкин и Самойлов («Коробкин», «Папа»).

3) Простые люди: бывшие солдаты, ремесленники, прислуга и пр. Среди них также есть те, кто сочувствует «оступившимся» девушкам, но не решается взять на себя ответственность за их судьбу: Андрей Иванович («Аннушка»), отчасти Егор Спиридоныч («Враг»). Стоит отметить и сапожника Гаврилыча («Господин Скороходов»), своей дружбой и заботой скрасившего последние дни умирающего мальчика.

Женские образы в цикле «Детские тени» чаще всего тяготеют к одному из двух типов:

1) «Культурные женщины», барыни. Основная особенность этих героинь – противоречие между гуманистическими идеалами, воспитанием и их поведением в реальной жизни. Часто рожают нездоровых детей, не могут их выкормить и т.д. Это довольно распространенный в «Детских тенях» женских тип: Анна Сергеевна («Живая совесть»), Евгения Павловна («Тот самый, который»), Ирочка, Анна Петровна и Елена Александровна Колосовы («Враг»).

2) «Аннушки» (так называют в одноименном рассказе всех женщин, которые приходят рожать в земский роддом), бедные и необразованные девушки, воплощающие природное начало и материнство, но отвергнутые социумом. К этому типу можно отнести Авдотью Семеновну («Аннушка»), Анисью и Иду («Враг»).

По замечанию И. А. Дергачева, «многие маминские герои – люди, которые шире роли, отведенной им временем, обстоятельствами, социальными отношениями» [Дергачев 1981: 170]. Герои Мамина-Сибиряка могут обнаруживать черты определенного социального и / или литературного типа, но впоследствии оказывается, что они шире этого типа, даже, может быть, противоположны ему. Так, Коробкин из одноименного рассказа и Самойлов

(«Папа») поначалу могут восприниматься как бездушные чиновники, растворившиеся в материальных расчетах, но затем глубокое душевное потрясение раскрывает в каждом из них человека думающего и страдающего. Другой пример – Ирочка Колосова («Враг»). К концу произведения в этой героине все меньше и меньше остается от культурной барышни, презиравшей окружающих, в особенности, мужчин и замужних женщин. Болезнь и смерть племянника заставляют ее пересмотреть свое высокомерное отношение к людям. *Человеческое вступает в противоречие с типическим, природное – с культурным.*

Возможно, сама эклектичность провинциального мышления ряда маминских персонажей не позволяет писателю обрисовать литературные типы в чистом виде. Но именно эта особенность художественной антропологии Мамина-Сибиряка и оборачивается творческой удачей: герой оказывается сложным в силу отсутствия цельности характера, значит, принципиально не завершенным и способным меняться в самую неожиданную сторону.

В другой цикл писателя «Осенние листья» (1889–1896) входит восемь произведений: «Кто хуже?» (1889), «Гусь» (1896), «Встреча» (1889), «Запоздавшая весна» (1894), «Счастливая мать» (1889), «Забытый альбом» (1896), «Осенние листья» (1889), «Ученое горе» (1892). В подзаголовке произведения, входящие в цикл «Осенние листья», обозначены как «очерки и рассказы». Впрочем, в качестве очерка может быть рассмотрено только одно произведение – «Осенние листья» (заглавие совпадает с названием цикла). Остальные семь – рассказы. В центре внимания писателя в рамках данного цикла оказываются по большей части судьбы женщин, зависимых, страдающих, сломленных, но порой проявляющих неожиданную смелость и силу духа. Интересует Мамина и другая тема – тема запоздалого счастья, несвоевременных сожалений о напрасно прожитой жизни. Герои и героини «Осенних листьев» по-разному переживают ощущение уходящей молодости и скорого увядания: для некоторых наступает «запоздавшая весна», как в одноименном рассказе, другие же чувствуют обреченность и бессилие перед жизнью, которая кружит их, «как ветер несет мертвый осенний лист» [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т. 10: 207].

Мамин намеренно раскрывает интересующую его тему с разных сторон, придавая ей порой даже комический оттенок, как в рассказе «Встреча», где герой капитулирует перед чужим горем, придавая своей капитуляции вид благородной жертвы. Но чаще писатель видит в жизненной ситуации своих героев глубокий драматизм, не заметный взгляду простого обывателя. Именно обывательская точка зрения, не признающая за другим человеком права на сомнения и внутренние противоречия, превращает маминских персонажей в невольных преступников, иногда даже не сознающих своего преступного поведения. Так, в первом и последнем рассказах цикла в финале героини совершают

самоубийство по вине мужчин, их безразличия или явной жестокости. В рассказе «Кто хуже?» молодой чиновник-карьерист Куржаков нехотя выслушивает исповедь Елены Антоновны. Вместо легкой интрижки, на которую надеялся Куржаков, он должен утешать исстрадавшуюся женщину, пережившую разрыв с мужем и пренебрежение со стороны сожителя. Герой рад отделаться от Елены Антоновны, но на следующий день узнает, что она покончила с собой, и, по замечанию Мамина, «страшная нравственная ответственность, которая не предусмотрена никаким законом, пронеслась над его головой, как буря» [Там же: 185]. Рассказ заканчивается выразительной символической деталью: Куржаков видит раздавленную маргаритку, подаренную Еленой Антоновной, которую он сам же выбросил накануне.

Рассказ «Ученое горе» завершается самоубийством Анны Петровны, жертвы «молчаливой супружеской войны» и последовавшего за ней разрыва. Илья Александрович Могутов, муж Анны Петровны, не желает отдавать ей детей и, когда жена грозит ему самоубийством, рассуждает о банальности и «неприличности» самоубийства. В отличие от Куржакова, Могутов даже не допускает мысли о своей неправоте и возможной вине перед женой. Возможно, образ доктора Могутова, «ученого горя», как называет его няня детей Марковна, намеренно был ориентирован Маминым на узнаваемый читателем литературный прототип – Алексея Александровича Каренина из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Обоим героям свойствен педантизм, оба строго следуют тому, что они считают истиной и не допускают поблажек в отношениях со своими женами, Анной Аркадьевной и Анной Петровной. Впрочем, Каренин проявляет себя в романе с неожиданной стороны. Толстой видит в нем тщательно скрываемую способность к страданию и к состраданию. Доктор Могутов лишен этих качеств, хотя бы и в зародыше. Два женских самоубийства в начале и в конце цикла придают «Осенним листьям» композиционную и тематическую завершенность, хотя женские судьбы в цикле более разнообразны, чем кажется на первый взгляд.

По произведениям цикла «Осенние листья» можно восстановить некий инвариант женской судьбы: детства («Забытый альбом»), юности («Гусь», отчасти «Осенние листья» и «Ученое горе»), зрелости («Встреча», «Кто хуже?», «Осенние листья») и старости («Запоздавшая весна», «Гусь»). Особое внимание Мамин уделяет теме материнства («Счастливая мать», «Ученое горе», «Осенние листья»), а в рассказах «Гусь» и «Забытый альбом» писатель ставит проблему отношений дочери с отцом. При этом в изображении женщин у Мамина-Сибиряка можно заметить следующую закономерность: героини зависимы от мужей, любовников или отцов, а значит, более уязвимы, чем мужчины, которые их окружают, но при этом они чаще способны решительно изменить свою жизнь и честно признать, что она не удалась, признать свою слабость и беспомощность.

Впрочем, женская уязвимость может сочетаться с умом и расчетливостью, как, например, у героинь рассказа «Гусь». Молодая девушка Рита, находящаяся в поисках жениха, и пожилая генеральша Варвара Сергеевна Ивкова, подыскивающая мужей для своей внучки и двух племянниц, гораздо лучше приспособлены к жизни, чем отец Риты и бывший возлюбленный Ивковой Иван Васильевич Трунин. Иван Васильевич «пасет дочь, точно гусь» [Там же: 192], разыскивая на курорте Дубки выгодных женихов и становясь всеобщим посмешищем. Сама Рита постоянно критикует его, да и генеральшу Ивкову девушка недолюбливает. Беспомощность отца контрастирует с молодой силой и злостью, свойственными Рите. Есть что-то трогательное в нежной заботе Трунина о дочери – о человеке более сильном, чем он сам. Показателен в этом плане финал рассказа: отец предупреждает Риту о коварстве женщин, в частности, генеральши Варвары Сергеевны, на что Рита отвечает ему: «Папа, и я ведь тоже женщина» [Там же: 198].

В следующем рассказе цикла – «Встреча» – тема женской беспомощности раскрывается сходным образом. Анна Федоровна, героиня рассказа, сама сравнивает себя с пленницей, рабыней, которая смирилась со своим рабством. Анна Федоровна тяжело больна и, вероятно, скоро умрет вдали от родной Малороссии, где она была счастлива. Муж не любит ее и уже подыскал ей замену – дочку местного врача. А сочувствие ее бывшего возлюбленного Игнатия Павловича Руденко и его комичные попытки помочь героине вызывают у нее горький смех. Руденко напоминает героя повести И. С. Тургенева «Ася», каким его увидел Н. Г. Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous»: это классический «лишний человек», похожий на «большого ребенка» (оценка Анны Федоровны). Муж героини метко определяет его как «бабьего пророка» [Там же: 205], человека, умеющего произносить пламенные речи, но не воплощать сказанное в жизнь. Анна Федоровна после юношеской влюбленности в Руденко предпочитает грубоватого, но сильного и властного Иннокентия Сергеевича, за которого и выходит замуж. Руденко появляется в их доме как будто в роли избавителя, готового спасти бывшую возлюбленную, которую по старой памяти зовет Галей (так героиню называли родные в Малороссии): он хочет то ли увезти ее от мужа, то ли жениться на ее предполагаемой сопернице. Анна Федоровна советует ему уехать, и Руденко соглашается: «Только для Вас, Галя!.. Это – моя последняя жертва!» [Там же: 209]. Эта фраза Руденко заставляет вспомнить одну из поздних пьес А. Н. Островского «Последняя жертва». У Островского «последнюю жертву» приносит Юлия Павловна Тугина: она соглашается унизиться ради своего любовника Вадима Дульчина и попросить денег у богатого купца, равнодушного к ней. Разумеется, в данном случае отсылка к «Последней жертве» Островского носит иронический характер: Анна

Федоровна освобождает незадачливого Игнатия Павловича от всякой ответственности за ее судьбу, а он воспринимает свое решение уехать как жертву и проявление благородства.

В следующих двух рассказах – «Запоздавшая весна» и «Счастливая мать» – Мамин-Сибиряк показывает с разных сторон женское счастье, переменчивое, непостоянное. Это тот дар, который жизнь может неожиданно вручить человеку уже отчаявшемуся, как в «Запоздавшей весне», но может легко и беспричинно отнять, как в рассказе «Счастливая мать». Марья Павловна, героиня «Запоздавшей весны», в пятьдесят три года переживает первую любовь, и это чувство оказывается взаимным. В финале она выходит замуж за своего возлюбленного. Идиллия, однако, все равно оказывается неполной, поскольку личная жизнь дочери Марьи Павловны от первого брака остается запутанной и неустроенной. Благополучное существование Анны Павловны («Счастливая мать»), напротив, неожиданно заканчивается, когда она узнает об измене мужа и уходит от него, а он в отместку запрещает ей видеться с детьми (снова аллюзия к «Анне Карениной»). Женщина, еще вчера считавшая себя счастливой матерью и женой, завидует своей кухарке Матрене, которая родила вне брака, но у которой никто не может забрать детей.

Единственный рассказ цикла «Осенние листья», в центре которого оказывается не женский, но мужской персонаж, – это «Забытый альбом». Умиравший от неизлечимой болезни Арсений Павлович Елтухов с запоздалым раскаянием вспоминает свою жизнь, убеждения, от которых он отказался, и друзей, которых предал. Но и в «Забытом альбоме» присутствует весьма своеобразный женский образ – девочка Шура, дочь Елтухова, которую до болезни отец не подпускал к себе, не испытывая потребности общаться с ней. Шура, ребенок со «старческим личиком», открыто говорит отцу, что не будет жалеть о его смерти. Елтухов умирает, не успев наладить отношения с дочерью, искупить свою вину перед ней и бывшими товарищами. В «Забытом альбоме» ставится проблема «органического зла», свойственного самой природе человека: «В самой природе человека коренится какое-то органическое зло, как в змее яд» [Там же: 234]. Суждение это принадлежит не столько Мамину, сколько самому Елтухову (несобственно прямая речь). И все же писателя действительно интересует, что является источником зла и жестокости в человеке, что делает людей равнодушными друг к другу. Ответы на это вопрос Мамин находит разные, но чаще всего причина кроется в элементарном эгоизме, душевной черствости и слепоте. Равнодушный к чужому горю человек расплачивается за свое поведение одиночеством и поздним раскаянием, но не может предотвратить последствий, сказывающихся уже на его детях.

«Осенние листья», произведение, давшее название всему циклу, начинается как очерк и заканчивается как рассказ, так что его жанровая природа заслуживает отдельного

внимания. Мамин подробно описывает Чингортские золотые промыслы, долину реки Имос, где происходит действие. Повествование ведется от первого лица. Рассказчик наслаждается уральской осенью, признается, что «поэзия умирающей зелени особенно близка сердцу» [Там же: 237]. Но постепенно от очерка Мамин переходит к рассказу: на фоне осенней красоты, в которой присутствует своя «грустная нотка», печаль в предчувствии смерти, разворачивается драма семьи Вихревых. Управляющий золотыми промыслами Петр Васильевич Вихрев покорно несет «свою долю домашнего животного» [Там же: 244], признавая безоговорочное превосходство жены. Наталья Павловна Вихрева, женщина энергичная, моложавая, обладающая «чисто женской живучестью» [Там же: 243], не находит приложения своей энергии, своим способностям. И главной целью ее жизни становится устройство судьбы дочери Евгении (Журеньки). Сама героиня так объясняет свою тревогу о Журеньке: «В наших детях мы повторяем нашу жизнь <...> матери переживают себя еще раз в судьбе дочерей. <...> Несправедливость кроется в известной физической организации, в тех стихийных силах и законах, в которых похоронено библейское проклятие женщины. Можно забыть о себе, можно помириться с индивидуальной болью, но ведь тут дело идет о другом человеке, и сердце изнывает во втором издании, если можно так выразиться» [Там же: 249]. Наталья Павловна хочет, чтобы Журенька вышла замуж за Низовцева (говорящая фамилия!), которого сама же считает «дворянским ублюдком с прожигательской складкой» [Там же], признавая, что в нем есть сила, нравящаяся женщинам. Но Журенька выбирает другого жениха, доктора Засухина, и тогда Наталья Павловна сама заводит роман с Низовцевым и оставляет ради него своего мужа. Петр Васильевич не винит жену, видя в ее истории проявление некой закономерности, некой общей беды всех русских женщин: «...русская женщина – трагический тип... В ней так много жизни и такой неистощимый запас сил, а приложения нет <...> А в данном случае в ней проснулась неудовлетворенная женщина. Она в дочери переживала свою неизжитую жизнь» [Там же: 258]. Этими словами Вихрева Мамин завершает рассказ «Осенние листья». Читателю остается только гадать, как сложится судьба Натальи Павловны с Низовцевым. Однако прогноз, скорее всего, окажется весьма пессимистичным. Тургеневская Елена Стахова покидала семью ради героического, хоть и несколько ограниченного Инсарова, чтобы служить не столько ему самому, сколько его делу. Наталья Павловна Вихрева выбирает человека заведомо ее недостойного, и вряд ли он сделает ее счастливой. Сила ее характера будет растрчена в попытках исправить любовника, наставить его на путь истинный.

В ряде произведений цикла «Осенние листья» героини дают весьма нелестную оценку себе и своему полу в целом. О рабской натуре женщин говорит Анна Федоровна в рассказе «Встреча», Наталья Павловна Вихрева сетует на «библейское проклятие женщины»,

источник ее страданий. Но наиболее строго судит себя и женщин вообще героиня последнего рассказа цикла «Ученое горе». Анна Петровна заявляет, что ненавидит женщин: «Я всех женщин ненавижу, а в том числе и себя. Мы самой природой созданы для подчинения, а которая не желает такого подчинения, ей остается только умереть. И богатые и бедные, и красивые и дурнушки, и умные и неумные – все мы одинаковы. Одним словом, я не виновата, что родилась женщиной» [Там же: 268]. Самоуничижение женщин, как правило, идет рука об руку с мужским самодовольством. Илья Александрович, муж Анны Петровны, не допускает даже тени сомнения в своей значимости и правоте. Но не ожидает ли и его судьба Арсения Павловича Елтухова из «Забытого альбома»?

Однако в художественной антропологии цикла есть нечто, объединяющее и мужские, и женские характеры: Мамин-Сибиряк неоднократно обращает внимание на животную природу человека. Так, Рита в рассказе «Гусь» устами генеральши Ивковой характеризуется как «красивое, злое, молодое животное, которое не может не брыкаться, потому что оно умное» [Там же: 195]. Шура в «Забытом альбоме» смотрит на отца «исподлобья, как плохо прирученный зверек» [Там же: 229]. Применительно к той же Шуре Мамин отмечает, что «у детей, как у всех незащищенных животных, есть темные инстинкты» [Там же], помогающие им достичь своей цели. Анна Петровна борется с мужем с «решимостью отчаянно защищающегося животного» [Там же: 262] («Ученое горе»). На основе цикла «Осенние листья» можно сделать вывод, что для Мамина человек – это животное, наделенное душой. Однако некоторые люди проживают жизнь, как гоголевский прокурор: только после их смерти становится понятно, «что у покойника была, точно, душа» [Гоголь 1953, т. 5: 218–219].

В цикле «Осенние листья» выстраивается своеобразный возможный сюжет (термин С. Г. Бочарова): что бы было, если бы герои сделали правильный выбор, предпочли бы духовное материальному, проявили бы силу воли или сочувствие к чужой беде? С. Г. Бочаров, как известно, употребил термин «возможный сюжет» по отношению к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин», где неосуществившиеся возможности создают альтернативную реальность, весьма важную для понимания пушкинской концепции человека [см.: Бочаров 1999: 17–46]. У Пушкина возможный сюжет дополняет характеристику персонажей, соответствуя романной концепции личности, пребывающей в процессе непрерывного изменения и становления, Мамин же концентрируется именно на *упущенных* возможностях. Возможный сюжет не столько обогащает и усложняет внутренний облик маминских персонажей, сколько подчеркивает их нравственную несостоятельность. В цикле «Осенние листья» выделяется целый ряд персонажей, сожалеющих о совершенной в прошлом ошибке, перевернувшей всю их жизнь. Так карьерист Куржаков жалеет, что не

помог Елене Антоновне, не уберег ее от смерти («Кто хуже?»). Хотела бы остаться в Малороссии и прожить там другую, счастливую, жизнь Анна Федоровна («Встреча»). Герой «Забытого альбома» мог сохранить верность своим принципам и не утратить уважение бывших друзей. Возможный сюжет в рассказе «Осенние листья» обозначен в финальной фразе Вихрева: «Как вы думаете, что было бы, если бы Журенька не унаследовала моего рыбьего темперамента и вышла замуж за Низовцева?..» [Мамин-Сибиряк 1915–1917, т. 10: 258]. В «Ученом горе» Анна Петровна сожалеет, что не вышла замуж за бедного чиновника Горкина, который любил ее. Она даже приходит в дом, где живет Горкин с семьей, и говорит жене Горкина, что это ее дом: «Анне Петровне казалось, что это она сидит у самовара, что это ее дети. Да ведь она здесь хозяйка, – это ее гнездо, свитое любовью. Ей вдруг сделалось так легко и хорошо, и она тихо засмеялась от согревшего ее счастья» [Там же: 269]. Но запоздалое осознание своей ошибки ничего не меняет в судьбе Анны Петровны. Завершается рассказ, как уже было сказано, самоубийством героини.

В художественном мире Д. Н. Мамина-Сибиряка противоречие между животной и духовной природой человека не столь глубоко, как противоречие между его естественными потребностями и социумом. Присутствующее в человеке органическое зло дополняется злом социальным. Социальные устои противоречат как телесным, так и духовным потребностям человека, растлевают тело и калечат душу. При этом писатель не снимает ответственности с самого человека. Мамин не судит своих героев, а дает им судить самих себя, и приговор больной совести оказывается наиболее суровым и бескомпромиссным. Однако присутствующий в цикле возможный сюжет позволяет обозначить и сферу авторского идеала. Весьма существенным представляется и тот факт, что персонажи Мамина ясно осознают, где и когда они сделали неправильный выбор, поступились своими принципами. Нравственная позиция писателя обозначена четко и претендует на универсальность. В этом смысле Мамин «классичен», и его творчество целиком и полностью принадлежит классической парадигме художественности.

Глава 2.

Эволюция форм художественного сознания в русской литературе: интертекстуальный аспект исследования

2.1. Семиотическая данность литературных свертков (локальных и персональных)

Обращение к проблеме интертекстуальности вновь и вновь провоцируется целым рядом обстоятельств и, прежде всего, эстетикой постмодернизма, в которой интертекстуальная стратегия и игра с прецедентными классическими текстами становится практически ведущей тенденцией (механизмом) текстопорождения. Вот что пишет известный теоретик интертекстуальности Жерар Женетт: «Текст интересует меня (только) своей *текстуальной трансцендентностью*, то есть тем, чем он явно или тайно связан с другими текстами» [Женетт 1998: 338]. В сферу заявленной транстекстуальности французский теоретик включает также интертекстуальность (в строгом смысле, приданном данному термину Юлией Кристевой), метатекстуальность (объединение комментария и текста, который он комментирует), паратекстуальность (разного рода подражания и трансформации исходного текста-образца) и, наконец, архитекстуальность, т. е. «ту связь, посредством которой текст включается в различные типы дискурса» (здесь имеются в виду прежде всего жанры и их детерминанты – тематические, модальные и формальные). Более того, Ж. Женетт склонен даже к расширительному толкованию понятия «архитекст», который, по его мнению, «присутствует везде – выше, ниже, вокруг текста, и текст только потому тклет свою ткань, что подвешивает ее там и сям на эту архитектурную решетку» [Там же: 339]. Именно архитекст, а не сам текст, как отмечает исследователь, становится предметом поэтики, цель которой, таким образом, сводится к тому, чтобы «исследовать глубины этой архитекстуальной, или архитектуральной, трансценденции» [Там же: 340].

Женеттовская архитекстуальность во многом пересекается с бахтинским понятием «память жанра», хотя ему и не синонимична. Память жанра не что иное, как актуализация в литературных жанрах архаической семантики (по Бахтину, «неумирающих элементов архаики»), будь то память мифа или других первофеноменов жанра, например, обрядов, ритуалов или праметафор [Лейдерман 2010: 76]. Иными словами, память жанра складывается из целой системы «опознавательных знаков жанрового архетипа» [Там же: 84]. В отличие от такого в буквальном смысле «археологического» понимания жанровой «памяти», архитекстуальность (в женеттовском смысле) прежде всего связана с опознавательными знаками собственно литературной традиции. В сравнении с понятием

«память жанра» и проявленными в нем чаще всего имплицитно приметам жанрового архетипа (в основе своей явления еще долитературной, мифологической стадии в развитии культуры) термин архитектсуальность прямо указывает на текстовую экспликацию, обнаруживает интертекстуальный фон жанровой традиции. В сущности, архитектсуальность и выступает как *открывающаяся в структуре произведения транстекстуальная связь (или, иначе говоря, текстуальная трансценденция), непосредственно эксплицирующая знаки жанровой традиции.*

Понятый таким образом жанровый архитектс, действительно, «присутствует везде – выше, ниже, вокруг текста», т. е. может принимать форму и интертекста, и контекста, и подтекста, и даже сверхтекста. Может даже создаться впечатление (впрочем, вполне обоснованное), что анализ жанровой архитектсуальности – это и есть собственно интертекстуальный анализ (общеродовое понятие для целой системы аналитических процедур).

Именно данными соображениями и было продиктовано обращение членов научного коллектива к проблеме интертекстуальности, связывающей воедино, образно говоря, в один тугой узел, такие актуальные для современной филологической мысли понятия и категории, как интертекст, сверхтекст, метатекст, архитектс, жанровая модальность. Изучению данной проблемы и выработке конкретных методик анализа сверхтекстовых общностей и интертекстуальных стратегий художественности посвящены конкретные направления исследований членов научного коллектива на втором этапе разработки заявленной темы НИР.

Исследования, посвященные сверхтекстам в русской литературе, в последнее время становятся все более востребованными. После выхода в свет классической работы В. Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы» ставится вопрос о существовании в русской литературе других сверхтекстов (например, Московского, Венецианского, Крымского, Сибирского, Пермского, провинциального текста и т. д.), в связи с чем возникает необходимость дать четкое определение термину «сверхтекст».

Примечательно, что сам В. Н. Топоров, активно использующий этот термин в своих исследованиях («Петербургский», «Аполлоновский» текст, а также «ночной текст русской поэзии»), не ставит перед собой такой задачи. Но именно ему удалось впервые показать, как возникает сверхтекст и как он вписывается в пространство русской культуры, а точнее культурной мифологии: «Но уникален в русской истории Петербург и тем, что ему в соответствие поставлен особый “Петербургский” текст, точнее, некий синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального. Петербургский

текст может быть определен эмпирически указанием круга основных текстов русской литературы, связанных с ним, и соответственно хронологических рамок его» [Топоров 2003: 23].

По мнению Н. А. Купиной и Г. В. Битенской, «сверхтекст – это совокупность высказываний, текстов, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального / аномального» [Купина, Битенская 2004: 215]. Основным свойством сверхтекста авторы считают целостность, модальную и / или тематическую. Предлагается также классификация сверхтекстов: открытые и закрытые, авторские и неавторские, с разной степенью структурной определенности и т. п. Примерами сверхтекста могут служить лагерная поэзия, современные демократические лозунги, толкования идеологом в словаре под ред. Д. Н. Ушакова и т. п.

Безусловным достоинством этого определения является системный подход к проблеме сверхтекста. Заметим, что серьезная работа по уточнению термина «сверхтекст» и систематизации сверхтекстов проделана также в докторской диссертации А. Г. Лошакова [Лошаков 2008]. Однако, как справедливо замечает Н. Е. Меднис в своей книге «Сверхтексты в русской литературе», в данном определении «не учтена заявленная теми же авторами *культуроцентричность* сверхтекста, то есть те внетекстовые явления, которые лежат за рамками достаточно широких в данном случае текстовых границ и выступают по отношению к сверхтексту как факторы генеративные, его порождающие» [Меднис 2003: 14]. С точки зрения связей литературного произведения с внетекстовой реальностью рассматривает сверхтекст и Н. Л. Лейдерман: «Существуют такие сигналы связи между образами, запечатленными при посредстве текста, и внетекстовой реальностью. Эти сигналы мы условно называем *сверхтекстом*» [Лейдерман 1996: 24]. Сверхтекст при таком подходе противопоставляется *подтексту*, который выражает глубинные связи между различными элементами текста.

Формулируя собственное определение сверхтекста Н. Е. Меднис следует логике В. Н. Топорова и учитывает точку зрения Н. А. Купиной и Г. В. Битенской: «...сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [Меднис 2003: 21]. Разрозненные тексты объединяются, согласно Меднис, в единый сверхтекст в том случае, когда их связывает прикрепленность к какой-либо общей *внетекстовой реалии*, которая становится порождающим фактором сверхтекста. Таким порождающим фактором для Петербургского текста является Петербург, для

Московского – Москва, для Крымского – Крым и т. д. Впрочем, бывают и исключения, такие, как, например, Элизийский текст [см.: Четвертных 2010]. Для него порождающим фактором является мифический Элизиум, а не какой-либо реальный локус.

Н. Е. Меднис предлагает и свою типологию сверхтекстов, разделяя их на локальные и персональные: первые относятся к какому-либо локусу (Петербург, Царское Село, Венеция и т.п.), вторые – к известной личности (Пушкин, Блок). По сути, любой сверхтекст представляет собой текстовую репрезентацию культурного мифа, что отмечено еще В. Н. Топоровым относительно Петербургского текста, а также в письме-предисловии к книге А. Б. Пеньковского «Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении» (Москва, 2003). Комментируя выделяемый Пеньковским в русской литературе начала XIX в. «миф о Нине», Топоров отмечает взаимосвязанность (даже в некотором смысле взаимозаменяемость) понятий «миф» и «текст»: «Тема Нины обдумывалась и мною, но после появления Вашей книги “мое” полностью, утонув, растворилось в “Вашем”. Правда, я в таких случаях предпочитаю говорить о соответствующем “тексте” (не в расплывчатом, а во вполне строгом терминологическом смысле) – “текст Лизы”, “текст Нины”, “текст Татьяны” и т. п., но сам “текст”, собственно говоря, и есть миф, который творят, идя навстречу друг другу, литература в лице ее контекстов (“именных”) и читатель, исследователь, обладающие “номиналистическим” слухом или вкусом» [Пеньковский 2003: 18]. Мифологическая природа сверхтекста еще более очевидна, когда сверхтекстовое единство образуется вокруг, например, мифического Элизия. В таком случае сверхтекст возникает на основе мифотворчества, в процессе которого поэт выступает в роли читателя и комментатора (возможно, даже критика) своих предшественников, но затем становится автором собственного текста, индивидуально-авторского мифа.

Рассмотрение этапов формирования и развития Элизийского текста в поэзии XIX–XX вв. позволяет сделать вывод о том, что для подобного рода сверхтекста характерна тесная связь с темами смерти и бессмертия (во-первых) и памяти – забвения (во-вторых). Элизий воспринимается либо как идиллический топос, прекрасное место в царстве мертвых, где душа сохраняет все воспоминания о земной жизни (у Батюшкова, Жуковского, Пушкина), либо как сама память, т. е. интериоризируется, превращаясь из чего-то внешнего по отношению к человеку в присущую человеческой душе способность помнить прошлое (у Боратынского и Тютчева). Мифический Элизиум часто соотносится с каким-либо реальным местом: Тавридой (Пушкин), заглохшим садом, Италией, даже Россией (Боратынский), с итальянской виллой (Тютчев), чешским лесом (Цветаева). Так проявляется параллелизм двух Элизиев: Элизия «земного» и Элизия «небесного». В стихах об Элизии так или иначе

ставится проблема временного и вечного. Элизий – это такая вечность, которая не поглощает, не подавляет мгновенное, а хранит его в себе, делает мгновенное бессмертным. Это осуществляется через память о прошлом либо благодаря полному стиранию границ между миготом и вечностью, отмене времени как такового.

Лета перестает быть лишь атрибутом Элизия: она начинает противопоставляться ему как забвение – памяти (Боратынский). Однако сон и забвение не во всех текстах предстают как уничтожение и гибель, они могут приносить мир, покой (вергилиевская традиция), тогда, конечно, противопоставление Леты и Элизия снимается.

Сказанное выше позволяет рассмотреть Элизийский текст через систему следующих оппозиций: смерть – бессмертие; память – забвение; временное – вечное; земное – загробное (или небесное). Становится очевидной основная функция образа Элизия в стихах, объединенных Элизийским текстом, – это *примирение противоречий, но не упразднение их*, это *гармонизация* земного и загробного бытия, открытие сосуществования противоположных начал.

Элизийский текст составляют произведения разных жанров: он зарождается в пределах дружеского послания 1810-х годов. В 1820-х годах мотив Элизия переходит в жанр элегии, играя в ее структуре роль того недоступного идеала, по которому тоскует элегический герой.

Уже в первой трети XIX века в русской поэзии складывается Элизийский текст, обладающий устойчивостью и смысловой цельностью. Его дальнейшее развитие осуществляется с «оглядкой» на стихи Пушкина, Боратынского, Тютчева. В XX веке упоминание Элизиума в литературном произведении уже становится отсылкой к поэзии «золотого века» (новый смысл: «золотой век» русской литературы соотносится с Элизием, который в греческой мифологии был последним «островком» золотого века человеческой истории). Элизийский текст развивается за счет приращения новых смыслов, не утрачивая уже накопленные, и, следовательно, потенциал дальнейшего развития элизийского текста в русской литературе еще не исчерпан. В соответствии с уже имеющейся типологией, Элизийский текст следует отнести к открытым сверткстам, т. к. его формирование еще не вполне завершено. Миф об Элизии гармоничен, как сама поэзия, и потому востребован в русской поэзии на протяжении двух последних веков.

Более того, становится очевидно, что в рамках сверткста любое индивидуальное авторство предстает обязательно как *соавторство* или *сотворчество*. А это открывает возможности перспективного изучения не только больших сверткстовых общностей, но и индивидуальных авторских стратегий, персональных художественных миров, выстраивающихся на основе интенсивного диалога с той ли иной культурной традицией.

2.2. Методика анализа лирических циклов с использованием возможностей кластерного подхода

2.2.1. Судьба «сильного» в энергетическом отношении текста

«Выхожу один я на дорогу...» М. Ю. Лермонтова

В связи с проблемой сверхтекстовых образований (особенно персональных) возникает целый ряд методологических проблем: соотношение сверхтекста и жанра, сверхтекста и интертекста, а также возможности кластерного подхода к образованиям сверхтекстового порядка. Рассмотрим выделенные комплексы проблем в историографическом освещении.

В результате распада жанровой целостности выделяются отдельные «рудименты» жанра, которые, нередко приобретая самостоятельный статус, начинают (совсем как по принципу синекдохи) представлять собой целое. На правах материального субстрата выступают, например, тема, сюжетно-мотивный комплекс, хронотоп, семантический ореол стихотворного размера... То же самое можно сказать и о жанровой модальности – уже не материальной, а энергетической составляющей, которая выделяется в результате указанного распада и опознавательными знаками которой выступают субъектная архитектура, эстетическая оценка, ценностно-окрашенное отношение лирического субъекта к миру.

В реальной эстетической практике именно данные элементы бывшей жанровой целостности наделяются функцией контекстуальной аллюзии. В связи с указанным обстоятельством особое значение приобретает проблема соотношения жанра и интертекста (во всех проявлениях последнего – контекст, сверхтекст, подтекст, архитектура...). Кластерный подход к феномену интертекстуальности, с нашей точки зрения, намечает существенные моменты схождения жанра (в его традиционно-классическом понимании) и интертекста (или некоей сверхтекстовой общности). Современному исследователю это дает полное право констатировать даже такую закономерность: «Для литературы последних двух столетий (в особенности XX в.) понятие “кластер” является тем, чем является “жанр” для литературы в эпохи нормативных поэтик (вплоть до XVII–XVIII вв.)» [Колесова 2011: 5–6].

По мнению известного ученого Н. Е. Меднис, «по сугубо внешним признакам выраженности любой сверхтекст является в то же время интер- и гипертекстом, но не любой интер- или гипертекст может быть определен как сверхтекст» [Меднис 2003: 107]. Действительно, в отличие от гипертекста сверхтекстовое образование в обязательном порядке «центрически организовано» и в силу этого обладает «сильно выраженным внутренним центростремительным движением». В структурном отношении любой сверхтекст – это типично «ядерное» образование, формирующееся по принципу «центр –

периферия». Что касается разграничения сверттекста и интертекста, то разделительная грань здесь еще более проблематична. В случае с «именным», или персональным, сверттекстом (в отличие, например, от сверттекста «городского», или локального) устремленность в область культуры, или внеположенной тексту реальности, как считала Н. Е. Меднис, не всегда оказывается релевантной. Зачастую персональный сверттекст в своем поступательном интертекстуальном развертывании определяется исключительно ориентацией на внеположенную ему словесную текстовую сферу.

Проведем еще одно необходимое разграничение, используя вслед за К. Ф. Тарановским понятия «контекста» и «подтекста». Контекст для исследователя – это «группа текстов, содержащих один и тот же или похожий образ», тогда как подтекст – «уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте» [Тарановский 2000: 31]. Как показал Тарановский, использование системы подтекстов в практике лирических поэтов выводит к идее сверттекста, или образованию неких структурно-смысловых общностей, подобным рецептивным циклам. «У всех поэтов есть свои излюбленные темы, свои любимые образы и даже свои любимые слова. Все эти повторяющиеся темы и образы создают внутренние циклы в творчестве данного поэта, циклы, которые невозможно вместить в точные хронологические рамки. Более того, такие возвращающиеся темы могут быть характерными для нескольких поэтов-современников, вне зависимости от так называемых поэтических школ и даже от исторических периодов» [Там же: 18].

Но каков механизм складывания подобных рецептивных циклов? По всей видимости, все начинается с «сильного» в энергетическом плане текста-прецедента, вокруг которого со временем формируется многочисленный ряд текстов, своего рода «интертекстуальное потомство» (термин А. К. Жолковского). Обозначенный данным явлением феномен интертекстуальных связей (по принципу «избирательного сродства») может быть с полным основанием уподоблен некоему *персональному сверттексту*, или рецептивному циклу, разворачивающемуся по ходу литературной эволюции. Одним из таких значимых сверттекстов русской поэзии может быть обозначен пушкинский сверттекст, восходящий к знаменитому лирическому прецеденту «К***» («Я помню чудное мгновенье...»).

Члену научного коллектива О. В. Зырянову уже доводилось обращаться к данной теме, выстраивая в связи с пушкинским «чудным мгновеньем» своеобразный интертекстуальный ряд поэтической традиции: «Я встретил вас – и все былое...» Ф. И. Тютчева, «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» А. А. Фета, «Средь шумного бала, случайно...» А. К. Толстого, «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока, «Как тот Кавказский Пленник в яме...» А. Тарковского [Зырянов 2003: 418–446]. Не претендуя на то, чтобы высветить с исчерпывающей полнотой «интертекстуальное потомство» пушкинского

шедевра, постараемся решить, по крайней мере, три задачи. Во-первых, ответить на вопрос, почему именно пушкинский текст становится «ядерным» (или ключевым) для данного сверттекстового образования. Во-вторых, расширяя представление о пушкинском сверттексте за счет привлечения некоторых новых стихотворений поэтов-последователей, определить их структурно-семантическую связь с исходным текстом-прецедентом. Наконец, в-третьих, уяснив типологические особенности данного сверттекстового единства, предложить свое понимание теории лирического сверттекста и путей его практического анализа.

Как мы уже заметили, в качестве исходного для того или иного сверттекстового образования выступает наиболее «сильный» в энергетическом отношении текст. Именно он генерирует всякий раз дополнительные смыслы, реализующиеся в ходе литературной эволюции и закрепляемые в его многочисленном «интертекстуальном потомстве».

С позиции энергетической теории сверттекст понимается как «объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени» [Кузьмина 1999: 20]. Необходимым условием функционирования сверттекста признается *энергетический резонанс*, в который вовлекаются Человек, Текст и Время. Интертекстуальность при этом оценивается как «глубина текста, обнаруживающаяся в процессе его взаимодействия с субъектом», как «онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его “вписанность” в процесс (литературной) эволюции» [Там же: 25, 26]. Выстраиваемый стараниями многочисленных интерпретаторов для того или иного произведения интертекстуальный ряд – это уже, по сути, *эволюционный* ряд, объяснение которого находится в механизмах творческого диалога, в соотношении литературной традиции и новаторства, в том, что Х. Блум называл «страхом влияния».

Понимание интертекста (сверттекста) в понятиях и терминах энергетической теории, само по себе представляется вполне оправданным, но оно еще не дает в полной мере объяснения механизма интертекстуальных связей и – самое главное – структурно-смысловой целостности возникающего при этом сверттекстового единства. Только в феноменологической парадигме исследования учет центростремительных тенденций смыслообразования позволяет представить интертекст как «своеобразную монаду, отражающую в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [Бахтин 1986: 299]. Именно таким образом за конкретным «языком» текста воспринимающему сознанию открывается ценностно-символическая целостность, континуальная реальность смысла, которая требует от читателя всякий раз строгого следования процедурам феноменологического «вслушивания» и герменевтического понимания.

В плане интересующей нас темы проясним еще одно понимание «кластера», на этот раз в аспекте энергетической теории. Обосновывая данное понятие применительно к пушкинскому интертексту «Я вас любил...», А. К. Жолковский акцентирует в нем не только системный, но и эволюционно-преемственный смысл: кластер – это «пучок тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов» [Жолковский 2005: 396]. По мнению Жолковского, в подходе к интертексту «суть дела не в уловлении отдельных переключек, а в разработке системных понятий признака, кластера и корпуса с целью эксплицировать интуитивное ощущение мощного силового поля, излучаемого прецедентным текстом» [Там же: 397]. В данном высказывании как бы сходятся воедино представление об энергетической природе интертекста и настоятельный поиск конституирующей сверхтекстовое единство «рамки» интертекстуальных координат.

Действительно, именно кластер как система формально-содержательных признаков позволяет в реальной практике литературоведческого анализа идентифицировать те или иные сверхтекстовые единства, за которыми приоткрывается смысловой универсум целой серии текстов, по сути, некий устоявшийся в поэтической традиции *рецептивный цикл*. Попытаемся рассмотреть возможности кластерного подхода к лирическому интертексту на примере «пушкинского» рецептивного цикла, вызванного к жизни прецедентным стихотворением «К ***» («Я помню чудное мгновенье...»).

Особый статус данного текста-прецедента обусловлен, с нашей точки зрения, несколькими причинами. Прежде всего, это связано с универсальностью той художественной модели, которая воплощена в пушкинском шедевре. По точному замечанию М. М. Гиршмана, в данном стихотворении «горизонталь реального существования, встреч, разлук» противопоставлена «вертикаль общечеловеческой “фабулы”: рождения – смерти – воскресения» [Гиршман 1999: 156]. Можно даже сказать, что фабула лирического стихотворения вбирает в себя всю полноту «мирового архесюжета». В ней наглядно представлены все четыре основных компонента этого сюжетно-семантического целого: 1) отношения первоначального партнерства («Передо мной явилась ты»), 2) последующая ситуация отчуждения («И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты»), 3) символическая стадия духовной смерти («В глуши, во мраке заточенья / Тянулись тихо дни мои / Без божества, без вдохновенья...») и 4) венчающая все идея финального «воскресения из мертвых» («И для меня воскресли вновь...»). Как показывает практика позднейших поэтов (романтическая линия Тютчев – Фет – А. Толстой), никому из них не удалось в такой мере выразить всю полноту «мирового архесюжета». Они, как правило, редуцировали исходную для лирической фабулы трех- или даже четырехчленную схему,

серьезно ослабляя драматическое звучание ситуации разлуки (ср.: «И вот – слышнее стали звуки, / Не умолкавшие во мне...»). Напротив, акцентирующий внимание именно на драматизме любовной ситуации (за счет идеи «возмездия» лирического «я») Блок сознательно пренебрегает разработкой финальной стадии архесюжета, отказывая своему лирическому герою в перспективе возможного воскресения. Пожалуй, единственный текст, отразивший во всей глубине метафизический замысел пушкинского шедевра, – стихотворение А. Тарковского «Как тот Кавказский Пленник в яме...» (из цикла «Пушкинские эпитафии»), но оно в значительной степени осложнено встречными интертекстуальными влияниями, идущими от Лермонтова и Л. Толстого, и потому должно быть выведено за рамки сугубо любовной лирики.

Энергетическая емкость исходного текста-образца усиливается также за счет его связи с общей онтологией поэтического мира Пушкина и, прежде всего, с универсальной оппозицией «полнота – неполнота». Как показал в свое время М. О. Гершензон, «самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумения» состоит в следующем: «ущербное вечно терзаемо голодом, и оттого всегда стремится и движется; оно одно в мире действует», в то время как «полнота ... пребывает в невозмутимом покое» [Гершензон 1990: 213]. Действительно, постоянной изменчивости положения лирического «я» (ср.: «Шли годы, бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты...») в стихотворении противостоит неизменность, своего рода вековечность поэтического идеала. Обобщенный (и даже обожествленный) лик красоты у Пушкина – это, конечно же, не реальный облик А. П. Керн (адресата стихотворения), а символическое воплощение вечных ценностей («И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь»), которые выступают неперменным условием полноты человеческого существования.

Наконец, следует принять во внимание еще одну особенность рассматриваемого текста-прецедента, которая только подтверждает пушкинскую оценку гения как «друга парадоксов». Кульминационный момент лирического сюжета («Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты...») предполагает у Пушкина возможность сразу же нескольких прочтений. Об этом свидетельствует и используемая поэтом присоединительная конструкция с союзом «и». С одной стороны, воскресение души поставлено у Пушкина в зависимость от материально-физического фактора, а с другой – сама ситуация повторной встречи обуславливается причинами сугубо метафизического порядка: только пробудившейся душе открывается истинный смысл бытия, идея полноты человеческого существования. Обобщая данную особенность пушкинского текста, С. Н. Бройтман констатировал: «Перед нами не что иное, как вероятно-множественная и построенная на принципе дополнительности художественная модель. Именно она обеспечивает *не просто многозначность* (это общее

свойство поэзии), а специфическую *многомирность пушкинских смыслов*» [Бройтман 2008: 169].

Возвращаясь к заявленной нами теме – выработке методики кластерного подхода к персональному лирическому сверхтексту – еще раз подчеркнем, что именно кластер как система формально-содержательных признаков позволяет в реальной практике литературоведческого анализа идентифицировать те или иные сверхтекстовые единства, за которыми приоткрывается смысловой универсум целой серии текстов, по сути, некий устоявшийся в поэтической традиции *рецептивный цикл*. Возможности указанного кластерного подхода к лирическому интертексту в отечественной филологической науке особенно наглядно представлены в исследовании так называемого «лермонтовского цикла», вызванного к жизни прецедентным стихотворением «Выхожу один я на дорогу...».

Честь открытия и описания данного лирического цикла принадлежит Р. О. Якобсону, который в статье 1938 г. выделил целый ряд стихотворений на основе семантических переключек 5-стопного хорея («Вот бреду я вдоль большой дороги...» Ф. Тютчева, «Выхожу я в путь, открытый взорам...» А. Блока, «До свиданья, друг мой, до свиданья...» С. Есенина, «Снег идет над голой эспланадой...» Б. Поплавского) и определил их как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-патетические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели» [цит по: Гаспаров 1999: 239].

Развивая идеи своего предшественника, К. Ф. Тарановский в статье 1963 г. «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» расширил и уточнил корпус текстов, входящих в данный цикл. Исследователю удалось показать, что «лермонтовский цикл» в русской поэзии обусловлен не только семантикой стиховой формы, но и целым набором содержательных признаков: 1) «динамический мотив пути» в противоположность «статическому мотиву жизни»; 2) «целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти»; 3) «непосредственное соприкосновение одинокого человека с “равнодушной природой” (иногда заменяющейся равнодушным городским пейзажем)»; 4) господствующая «элегическая тональность» [Тарановский 2000: 381, 386]. Не случайно в разборе стихотворений И. Бунина, написанных пятистопным хореем («На распутье», «За рекой луга зазеленели...»), К. Ф. Тарановский в качестве критерия отнесения их к «лермонтовскому циклу» использовал кластерный подход: «Здесь и пустынный пейзаж, и мотив одиночества, и размышления о жизни и смерти, и динамическая тема пути, – вся тематика, характерная для “лермонтовского цикла”»; «В большинстве случаев его [Бунина] стихотворения, написанные 5-ст хореем, – и лирические пейзажи, полные острого чувства одиночества и грусти, сознания неосуществимости счастья, тоски об уходящей жизни, предчувствия скорой смерти» [Там же: 386] .

Выяснение соотношения формальных и тематических признаков в рамках кластерного подхода к «лермонтовскому циклу» было продолжено М. Л. Гаспаровым в его монографическом исследовании «Метр и смысл» (М., 1999). Известному филологу-стиховеду удалось разделить вопросы, относящиеся к сфере стиха, от вопросов смыслового строя художественного произведения, а также разграничить два типа связи между формой и содержанием – *историческую* (область семиотики культуры) и *органическую* (сфера окказиональной семантики). Внутри единой метрической модели 5-стопного хоря Гаспаров выделил несколько «семантических окрасок» в зависимости от конфигурации тех или иных мотивов. Определяющими для исходного текста-прецедента «Выхожу один я на дорогу...» исследователь назвал пять мотивов: Дорога, Ночь, Пейзаж, Жизнь и Смерть, Любовь. Кроме того, в качестве периферийных мотивов им были обозначены еще два мотива: Бог и Песнь. Правда, в дальнейшем своем исследовании Гаспаров практически не принимал в расчет два последних мотива.

В связи с работой М. Л. Гаспарова возникает два вопроса. Первый касается системы мотивов и логики их выделения. Почему в качестве конститутивных признаков учитывается именно пять основных мотивов и два периферийных? И почему в их перечень не входят другие мотивы, важные для идейно-композиционной структуры лермонтовского текста-прецедента: например, такие, как Пустыня, Страдание, Свобода и Покой, Сон, Голос, Вечное древо? Ведь должно быть понятно, что выдвижение лермонтовского «Выхожу...» в качестве мощнейшего генератора лирического интертекста обусловлено в первую очередь его мотивной структурой. Именно в лермонтовском тексте-прецеденте явлено как в эталонном образце динамическое единство, более того даже идеальное равновесие, всех тематических мотивов, основных и побочных. Последователи Лермонтова, в массе своей, не достигают полноты и совершенства гениального предшественника, как правило, подвергая редукции исходный текст-образец.

Но на вопрос о системном качестве мотивов нельзя дать правильный ответ, не приняв во внимание еще один, с нашей точки зрения куда более важный, вопрос, отчасти уже пунктирно обозначенный в работе М. Л. Гаспарова. «Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний, – пишет исследователь, – возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преображение смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)» [Гаспаров 1999: 243]. Преимущество выделения данной трехчастной структуры видится нам в том, что она задает *динамический* аспект развертывания *лирической ситуации*, в котором свое объяснение получают как отдельные мотивы, так и их существенные конфигурации.

Понятие «ситуация», с нашей точки зрения, наиболее полно выражает мотивную структуру произведения, ценностно-иерархическую систему смыслов, интенциональность лирического сознания. В плане генеративной поэтики «ситуация» выступает как модель текстопорождения, некая дискурсивная практика. В онтологическом плане «ситуация» – это та основа, которая обуславливает «самовоспроизводимость кластера», представляя собой «убедительную манифестацию поэтической памяти» (А. К. Жолковский). В структурном отношении ситуация – «ядро» смыслового континуума, некая формально-содержательная константа, скрепляющая сверттекстовую общность.

Группе уральских исследователей уже доводилось писать о ситуации любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции [см.: Зырянов 2003: 57–74]. Как было показано, вокруг данной ситуации – ситуации трагической любви, акцентирующей конфликт ума и сердца и актуализирующей «модель необходимости невозможного» (Ю.М. Лотман), – складывается своего рода несобранный рецептивный цикл. В интертекстуальном пространстве данного цикла возможны различные эстетические манифестации (просветительская установка на «поэзию» любви, открытый и неизбывный драматизм, стремление к гармонизации противоречий, героико-патетическое решение темы), но все они – по принципу дополнения или альтернативы – согласуются в рамках одной большой смысловой констелляции. Нечто подобное, пожалуй, можно было бы заявить и о *ситуации бессонницы* в русской поэзии. Рассмотревшая целый корпус подобных «ночных» текстов исследовательница Е. М. Табориская выделила в них «не только общность центральной темы, но и устойчивость микрообразов и эмоционального тона», предложив для их объяснения достаточно заманчивый, хотя и спорный термин «тематический жанроид» [Табориская 1999: 224]. По сути, речь идет о применении кластерного подхода к анализу больших сверттекстовых образований, являющихся результатом циклизации лирической темы.

Прислушаемся к еще одному авторитетному мнению: «Интертекстуальность работает с конкретными текстами (любого масштаба) как с замкнутыми и самодостаточными. Контекстуальность (в нашем значении), наоборот, рассматривает любой текст как фрагмент и репрезентацию некоего содержательного макротекста, фактически открывая “метатекстовую” системность конкретных текстов и обобщая (превращая) их множество в новую, макротекстовую (по отношению к реальным текстам как бы меж- и надтекстовую) целостность» [Закс 1998: 8]. В приведенной цитате не должно смущать противопоставление интертекста и контекста, продиктованное, как мы можем предположить, сознательным авторским намерением. Для нас важнее другое: введение категории «ситуация» в практику интертекстуальных исследований примиряет интертекстуальный и контекстуальный

подходы. Именно «ситуация» (персонального типа или мифологического генезиса) берет на себя функцию той «мета- и макротекстовой» системности, которая позволяет преодолеть структурно-семиотический уклон в понимании лирического сверттекста, дополнив его приемами феноменологического исследования.

Таким образом, в основе любого интертекста лежит выступающая в роли его интегратора та или иная лирическая ситуация. Если попытаться переформулировать тематический «кластер» лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» на язык сюжетной «ситуации», то получим следующее: в основе стихотворения ситуация духовного поиска и преображения внутреннего мира личности на фоне гармонического устройства природы. Обретение лирическим субъектом искомого смысла бытия, круга позитивных ценностей, установка на гармонизацию отношения человека с миром – эстетическая доминанта, ведущий смысловой вектор так называемого лермонтовского цикла.

К рецептивному циклу дорожно-философской лирики, связанному с прецедентным текстом Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», следует добавить и другие сверттекстовые образования, группирующиеся вокруг таких, к примеру, энергетически сильных текстов А. С. Пушкина, как «Я вас любил...» и «Я помню чудное мгновенье...». Отдельного разговора в этой связи заслуживает также традиция поэтического «Памятника». Восходя одновременно к оде Горация и древнеегипетскому «Поучению писцов», данная традиция включает в себе драматическое противопоставление материального (экфрасис) и духовного начала, государственно-идеологического и культурно-религиозного (и даже экзистенциального) измерений. Именно этим обстоятельством обусловлен типологический дуализм наследования исходного текста-прецедента: с одной стороны, череда классических «Памятников» (М. Ломоносов, Г. Державин, отчасти А. Пушкин и В. Ходасевич), а с другой – формирующаяся полемическая традиция «анти-Памятников» (Е. Боратынский, Г. Батеньков, М. Цветаева, В. Высоцкий, А. Пурин и др.). В контексте последней получает свое объяснение и полемическое отталкивание традиции «анти-Памятника» от интертекста, заданного «Каменным гостем» Пушкина («Юбилейное» В. Маяковского, «Бич жандармов, бог студентов...» М. Цветаевой). Трансформация исходной интертекстуальной традиции может принимать и совершенно неожиданный вид, как, например, в «Памятнике» («Во мне конец, во мне начало») В. Ходасевича, что объясняется парадоксальной «склеивкой» горацианской традиции с державинской одой «На тленность» («Река времен в своем течение...»).

Таким образом, методика кластерного подхода, дополненная возможностями традиционно-жанрового анализа, а также выверенная с позиции сюжетной ситуации, вполне применима к рассмотрению больших сверттекстовых образований в лирике. Использование

данной методики позволит существенно оптимизировать изучение литературных персональных свертхтекстов.

2.2.2. Дорожно-философский рецептивный цикл русской поэзии в типологическом освещении («Выхожу один я на дорогу...» и его «интертекстуальное потомство»)

Исследуя пути эволюции рецептивного цикла, формирующегося вокруг лермонтовского текста-прецедента «Выхожу один я на дорогу...», основное внимание попытаемся сосредоточить на его «интертекстуальном потомстве» (термин А. К. Жолковского), предложив оригинальный вариант его типологии.

Авторитетность текста, его поистине *канонический* характер для всех последующих поэтов подчеркивается, как правило, двумя взаимоисключающими тенденциями. С одной стороны, мы наблюдаем установку на подражание, или стилизацию, и, как результат, стереотипное воспроизведение исходного образца. С другой стороны, в противовес указанной установке нарастает пристрастие последующих авторов к пародическому «остранению» канонического текста-прецедента, к иронической игре с ним.

Многочисленные примеры первой тенденции можно найти в лирике Бориса Поплавского. Особенно в этом отношении отличается его посмертная книга стихов «Снежный час». Если для лермонтовского прецедентного текста в качестве конституирующей структуры принять ведущие мотивы *дороги (пути)* и *одинокости, ночи, жизни и смерти, пустыни и Бога, страдания, свободы и покоя, сна, любви и песни (сладкого голоса)*, то у Б. Поплавского все эти мотивы (пусть и в разрозненном виде) проявляются, хотя и в контекстуальной целостности поэтического сборника. Вот лишь несколько колоритных примеров (с курсивным выделением опорных для лермонтовского свертхтекста мотивов):

Снег *идет* над голой эспланадой;
Как деревьям холодно нагим,
Им должно быть *ничего не надо*,
Только бы *заснуть* хотелось им [Поплавский 1999: 103];

В этой *жизни* слабым не ужиться,
Петь? К чему им сердце разрывать.
И не время думать и молиться,
Время – *спать, страдать и умирать* [Там же: 112];

Спать. Уснуть. Как страшно *одиноким*.
Я не в силах. *Отхожу* во *сны*.

Оставляю этот мир жестоким,
Ярким, жадным, грубым, остальным [Там же: 130];

Спи, усни, не в силах мира вынести.
Иль поверь, что есть *иной исход*.
Все прими и в поле встретить *выйди*
Рано утром солнечный восход [Там же: 137].

Ориентация Б. Поплавского на лермонтовский прецедент столь ощутима, что похожа на мучительно разрываемую самим поэтом материнскую пуповину, связывающую его со своим гениальным предшественником. Поэт-последователь почти один к одному (хочется верить, что творчески бессознательно) воспроизводит лексико-фразеологический шаблон и ритмико-синтаксические клише лермонтовского текста-прецедента. Для сравнения: «*Ночь темна*, но утро неизбежно. / *Спит душа* и слабый свет потух...» [Поплавский 1999: 114] – «*Ночь тиха*. Пустыня внемлет Богу...», «*Спит земля* в сиянье голубом...» [Лермонтов 1988, т. 1: 222]; «*Ночь блестит*. Огни горят в бараке» [Поплавский 1999: 135] – «Сквозь туман кремнистый путь *блестит*...» [Лермонтов 1988, т. 1: 222]; «Тихо блеск таинственный ложится, / *Спит природа*, кроткая всегда, / Только Ты *тоскуешь* и *боишься*, / Все *жалеешь* прошлые года» [Поплавский 1999: 140] – «В небесах торжественно и чудно! / *Спит земля* в сиянье голубом... / Что же мне *так больно* и *так трудно*? / Жду ль чего? *жалею* ли о чем?» [Лермонтов 1988, т. 1: 222]. Как в этой связи не вспомнить признание Х. Блума из его книги с примечательным названием «Страх влияния»: «Меня интересуют только сильные поэты, главные герои истории поэзии, выбирающие борьбу со своими предшественниками не на жизнь, а на смерть. Таланты послабее идеализируют, а одаренные богатым воображением присваивают. Но ничто не дается просто так, и не бывает присвоения без сумасшедшего страха задолжать, ибо какой сильный мастер хочет осуществления того, что ему самому не по силам?» [Блум 1998: 11].

Идеализация (говоря блумовским языком) лермонтовской темы, что мы наблюдали у Б. Поплавского, соседствует с другим видом «страха влияния» – тенденцией к ироническому «остранению» исходного текста-прецедента. Приведем лишь два примера подобной тенденции.

Одно стихотворение без авторства, выполнено в жанре эпиграммы и, по сути, представляет собой центонную форму.

Выхожу один я на дорогу.
Предо мною даль светлым-светла.
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу...
Это все нам партия дала [Парад эпиграмм 1990: 270].

Иронический модус в данном примере поддерживается за счет осязаемого подтекста, образуемого контрастным совмещением противоположных мотивов. Заметим, что вторая строка эпиграммы (этого, по сути, «вторичного» текста) «Предо мною даль светлым-светла» приходится на место следующей строки исходного образца: «Сквозь туман кремнистый путь блестит». Таким образом, «туманному» пути текста-оригинала в его вторично-иронической обработке противостоит «светлая даль» в духе устоявшихся лозунгов советской эпохи. Столь же осязаемо контрастно сочетание в двух последних строчках эпиграммы, с одной стороны, «пустыни», вмещающей «Богу», а с другой – всемогущей партии, в советские времена, как известно, единственно «направляющей и руководящей силы». Приведенный пример демонстрирует не столько пародирование исходного образца, сколько пародическое применение авторитетного прецедентного текста для иронически-сниженного воплощения авторского эпиграмматического задания.

Еще одной иллюстрацией пародической функции цитирования, отсылающей сразу же к нескольким претекстам лермонтовской поэзии, в том числе и к «Выхожу один я на дорогу...», выступает ироническое стихотворение Сергея Гандлевского (1994):

Стоит одиноко на севере диком
Писатель с обросшею шеей и тиком
Щеки, собирается выть.
Один-одинешенек он на дорогу
Выходит, внимают окраины Богу,
Беседуют звезды; кавычки закрыть [Гандлевский 2000: 84].

Цитаты из лермонтовской поэзии поданы здесь демонстративно, более того, откровенно вызывающе. Они отсылают нас к уже известным мотивам одиночества и духовного пути (ср.: «На севере диком стоит одиноко / На голой вершине сосна...» [Лермонтов 1988, т. 1: 208], «Выхожу один я на дорогу; / Сквозь туман кремнистый путь блестит; / Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу, / И звезда с звездою говорит» [Там же: 222]). Сам автор прекрасно осознает, что его текст почти полностью соткан из лермонтовских цитат, на этом основании он даже и не опасается обвинений в плагиате. Обнажая конструктивный прием цитирования, С. Гандлевский заключает стихотворение предельно-откровенным признанием «кавычки закрыть».

Центральная тема стихотворения – одинокое положение современного писателя в обществе – поддерживается за счет сниженного контекста, в котором подаются лермонтовские цитаты: этому служит не только замена важнейшего слова-концепта *одиноко* на более прозаическое *один-одинешенек*, а также ведущего образа земной *пустыни*, вмещающей Богу, на *окраины* (по всей видимости, городские), но и предельная объективация лирического образа (кстати, уже не поэта, а писателя) в результате использования

грамматических средств 3-го лица и придания ему откровенно зооморфных черт («обросшая шея», «собирается выть»). Художественному эффекту иронического «остранения» наряду с противопоставлением двух контрастных словесно-образных рядов служит также специфический прием стихового переноса в 1-й, 2-й и 4-й строках.

Но, пожалуй, самое важное обстоятельство, свидетельствующее о творческом «присвоении» С. Гандлевским темы «поэта и поэзии», заключается в другом, а именно – в системе реминисцентных отсылок к тексту лермонтовского «Пророка»: «Посыпал пеплом я главу, / Из городов бежал я нищий, / И вот в пустыне я живу, / Как птицы, даром божьей пищи. // Завет Предвечного храня, / Мне тварь покорна там земная; / И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя» [Лермонтов 1988, т. 1: 224]. Таким образом, ироническая миниатюра современного поэта раскрывает свой смысловой потенциал лишь в соотнесении сразу же с тремя прецедентными текстами Лермонтова: «Выхожу один я на дорогу...», «На севере диком стоит одиноко....» и «Пророк». Однако именно «Пророк» становится опорным текстом для самоидентификации авторского замысла.

Наряду с двумя рассмотренными выше, во многом противоположными тенденциями – идеализации исходного текста-образца и иронической игры с ним – может быть выделена и третья установка – собственно творческого «присвоения» прецедентного текста, которое нередко происходит в отрыве от канонической стиховой формы, в нашем случае стихотворного размера 5-стопного хорея.

Примером может служить стихотворение Георгия Адамовича «Устали мы. И я хочу покоя...» (1917) – по сути, развернутая рефлексия по поводу концептосферы лермонтовского текста.

Устали мы. И я хочу покоя,
Как Лермонтов, – чтоб небо голубое

Тянулось надо мной, и дрозд бы пел,
Зеленый дуб склонялся и шумел.

Пустыня-жизнь. Живут и молят Бога,
И счастья ждут, – но есть еще дорога:

Ничто, мой друг, ничто вас не спасет
От темных и тяжелых невских вод.

Уж пролетает ветер над мостами
И жадно плещет гладкими волнами,

А вам-то, друг мой, вам не все ль равно,
Зеленый дуб или речное дно? [Адамович 2005: 151]

Значима уже сама дата, проставленная под стихотворением. Исторический контекст этого страшного и во многом переломного момента (1917 г.) заставляет совершенно по-новому взглянуть на лермонтовский текст и заключенную в нем философию жизненного пути – пути поэта и России. Парафраз строк лермонтовского стихотворения продиктован в первую очередь задачей творческого освоения, или «присвоения» (блумовский термин, означающий преодоление «страха влияния»). В архитектурном отношении особую роль играет принцип зеркально-обратной симметрии: если в первой половине стихотворения (строчки 1–6) заявлена мечта о гармонии, покое и счастье, то во второй (строчки 7–12) – следует ее опровержение, вплоть до иронически двусмысленного финала, приравнивающего «зеленый дуб» и «речное дно». Миру природно-моральной утопии противопоставляется, таким образом, «петербургский текст» русской культуры с его ощутимо эсхатологическим ассоциативным фоном.

Тему исторического бездорожья с опорой на лермонтовский прецедент «Выхожу один я на дорогу....», в русской поэзии уже второй половины XX века продолжает следующее стихотворение Виктора Сосноры:

Выхожу один я. Нет дороги.
Там – туман. Бессмертье не блесит.
Ночь как ночь – пустыня. Бред без Бога.
Ничего не чудится – без Ты.

Повторяю – нет в помине блеска.
Больно? Да. Но трудно ль? – Утром труд.
В небесах лишь пушкинские бесы.
Ничего мне нет – без Ты – без тут.

Жду – не жду – кому какое дело?
Жив – не жив – лишь совам хохотать.
(Эта птичка эхом пролетела!)
Ничего! – без Ты – без тут. Хоть так.

Нет утрат. Все проще – не могли мы
ни забыться, ни уснуть. Был – Бог!
Выхожу один я. До могилы
не дойти – темно и нет дорог [Соснора 1989: 177].

Примечательно, что обозначенная тема раскрывается здесь не столько в социально-историческом, сколько в метафизическом плане, чему способствует устойчивый лейтмотив отсутствия Бога («Бред без Бога», «Ничего мне нет – без Ты – без тут», «Был – Бог!») и интертекстуальная отсылка к пушкинским «Бесам» (ср.: «В небесах лишь пушкинские бесы»). Отсюда же, как логическое следствие, констатация трагического исхода пути: «Нет дороги»; «До могилы / не дойти – темно и нет дорог». Использование поэтом приема

парцелляции, равно как и стихового переноса (ср.: «Выхожу один я. Нет дороги»; «Выхожу один я. До могилы / не дойти....»), задает трагически безнадежную «рамку» всему интертекстуальному диалогу.

В схожем диалогическом ключе, актуализирующем, правда, не столько социально-метафизические, сколько экзистенциальные смыслы лермонтовского текста-прецедента, выдержано стихотворение современного поэта Алексея Пурина.

Ах, не то, что в юности мечталось! –
жизнь прожил, как поле перешёл;
триколор всё больше клонит в алость;
и всего существенней подзол.

Только кровь. А бело-голубого –
так, лишь два запомненных глотка.
Только почва. Если бы не слово,
жизнь моя была бы несладка.

Выходил один я на дорогу –
всё прошло, как с белых яблонь дым....
Привыкай, давай-ка, понемногу
к пустоте, в которую летим [Пурин 2010: 50].

Элегический модус текста задается поэтикой прошедшего времени: «Жизнь *прожил*, как поле *перешел*»; «Выходил один я на дорогу – / все *прошло*, как с белых яблонь дым...». Подтверждает это и акцентировка в триколоре лишь одного, напрямую ассоциируемого с кровью, красного цвета – в ущерб двум остальным, белому и голубому. Особо драматическое значение приобретает в этом смысле «подзол» – как наиболее существенный итог жизни, трактуемый одновременно и как «зола», и как «сухая, пепелистая почва», и как «совершаемый назло поступок» [см.: Даль 1990, т. 3: 175]. Подзол, как нечто остающееся после огня, уже предвосхищает финальный мотив бесконечной и безысходной «пустоты, в которую летим». На место лермонтовской установки на гармонизацию бытийственных противоречий, преодоление духовно-экзистенциального разлада приходит, таким образом, окрашенная в безысходно-трагические и принципиально бескатарсисные тона музыкальная концовка. Используемые при этом, хотя и радикально переосмысленные, реминисценции из пастернаковского «Гамлета» и есенинского «Не жалею, не зову, не плачу...» также призваны существенно трансформировать тему пути, идущую еще от лермонтовского текста-прецедента.

В плане диалога с лермонтовской традицией – в аспекте обозначенного нами дорожно-философского цикла – особенно показательна практика современного уральского поэта Бориса Рыжего, трагически ушедшего из жизни в возрасте 27 лет (отметим глубоко символический лермонтовский рубеж). В случае с Б. Рыжим ориентация на Лермонтова

просматривается в самой модели творческого поведения, свойственного поэту-последователю. Понятно, что такая установка не могла не сказаться и на характере его поэтической деятельности, и на самом строе интертекстуального диалога.

Вспомним в этой связи Х. Блума: «Поэтическое Влияние – когда оно связывает двух сильных, подлинных поэтов – всегда протекает как перечитывание первого поэта, как творческое исправление, а на самом деле это – всегда неверное истолкование. История плодотворного поэтического влияния, которое следует считать ведущей традицией западной поэзии со времен Возрождения, – это история страха и самосохраняющей карикатуры, искажения, извращения, преднамеренного ревизионизма, без которых современная поэзия как таковая существовать бы не смогла» [Блум 1998: 31–32]. Как пророчествовал Пушкин: «И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит» [Пушкин 1963, т. 3: 373]. Подлинная жизнь лирической поэзии – по сути своей, это интертекстуальный диалог поэтов, история перечитывания одним поэтом другого – как правило, своего предшественника или современника. В формате указанного диалога возможна и перекрестная состязательность, опосредованная сразу же несколькими поколениями поэтов, что отчасти уже отмечалось нами в стихотворении А. Пурина и что, может быть, в еще большей степени демонстрирует творческое наследие Б. Рыжего.

В творчестве поэта можно выделить десяток стихотворений, написанных 5-стопным хореем, так или иначе пересекающихся с лермонтовским текстом-прецедентом. Перечислим эти тексты в хронологическом порядке: «Элегия Эле», «Мальчик пустит по ручью бумажный...», «В номере гостиничном, скрипучем...», «Не вставай, я сам его укрою...», «Не жалею о прошлом, будь, что было...», «Ничего не будет, только эта...», «Школьница», «Прежде чем на тракторе разбиться...», «Вспомним все, что помним и забыли...», «Помнишь дождь на улице Титова...».

Особенность указанных стихотворений состоит в том, что лермонтовское начало в них опосредовано достаточно мощным влиянием со стороны лирики С. Есенина. Отметим наиболее броские параллели: «Друг мой милый, я хочу заранее / объявить: однажды я умру / на чужом продавленном диване, / головой болея поутру» [Рыжий 2004: 196] – «До свиданья, друг мой, до свиданья. / Милый мой, ты у меня в груди» [Есенин 1991, т. 2: 150]; «Выхожу в телаге, всюду флаги. / Курят пацаны у гаража. / И торчит из свернутой бумаги / рукоятка финского ножа» [Рыжий 2004: 197] – «И тебе в вечернем синем мраке / Часто видится одно и то же: / Будто кто-то мне в кабацкой драке / Саданул под сердце финский нож» [Есенин 1991, т. 1: 135]; «И поскольку сердце не забыло / взор твой, надо тоже не забыть / поблагодарить за все, что было, / потому что не за что простить» [Рыжий 2004: 263] – «Все мы, все мы в этом

мире тленны, / Тихо льется с кленов листьев медь... / Будь же ты вовек благословенно, / Что пришло процвести и умереть» [Есенин 1991, т. 1: 125].

Однако, чтобы докопаться до самого глубинного пласта, исходного момента интертекстуального диалога, который ведется в стихах Б. Рыжего, написанных 5-стопным хореем, нужно преодолеть есенинское влияние, совершив своего рода феноменологическую редукцию. И тогда ощутимо предстанет исходный текст-образец, генетически связанный с дорожно-философской лирикой Лермонтова.

Не ставя своей целью подробную характеристику всего цикла стихотворений Б. Рыжего, как выясняется, типологически общего с лермонтовским свертхтекстом, акцентируем в его смысловой структуре лишь один ведущий мотив – *смерти* и связанный с ним концепт *музыки*.

Отупевший от тоски и дыма,
кто-то там скомандует: «Вперед!»
И кораблик жизни нашей мимо
прямо в гавань смерти поплывет [Рыжий 2004: 123];

Чтоб она трещала и ломалась,
и прощалась с ней душа жива.
В небесах музыка сочинялась
вечная – на смертные слова [Там же: 139];

Этот звон растягивая, снова
стягивая, можно разглядеть
музыку, забыться, вставить слово,
про себя печальное напеть.

Про звезду, осеннюю дорогу,
синие пустые небеса,
про цыганку на пути к острогу,
про чужие черные глаза [Там же: 179];

Постою немного на пороге,
а потом отчалю навсегда
без музыки, но по той дороге,
по которой мы пришли сюда [Там же: 263].

Примечательно, что в стихотворении Б. Рыжего «На окошке, на фоне заката...», написанном даже не 5-стопным хореем, а 3-стопным анапестом, невольно обнаруживается прямая оговорка, которую можно воспринять как герменевтический ключ к интересующему нас интертекстуальному диалогу: «Выходил я один на дорогу, / чуть шатаюсь, мотор тормозил. / Мимо кладбища, цирка, острога / вез меня молчаливый debil. // И грустил я, спросив сигарету, / что, какая б любовь ни была, / я однажды сюда не приеду. / А она меня очень ждала» [Там же: 222–223].

Таким образом, оценить всю тонкость и глубину мандельштамовской характеристики «Лермонтов, мучитель наш» позволяет сам характер глубинной, архетипической связи стихотворений современных поэтов с классическим образцом, своего рода эталонным текстом традиции – лермонтовским «Выхожу один я на дорогу...». Не об этом ли удивительные строчки Г. Иванова:

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
– Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня [Иванов 2005: 301].

Поистине магическая власть лермонтовского духа и художественного совершенства его творений не отпускает вот уже несколько поколений русских поэтов, формируя в отечественной традиции сверткостное поле дорожно-философской лирики. Анализируемое стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» демонстрирует «мощную способность к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов», выражающуюся одновременно в «интуитивном ощущении мощного силового поля», излучаемого самим прецедентным текстом [Жолковский 2005: 396, 397]. В данном высказывании как бы сходятся воедино представления об энергетической природе лирического интертекста и об идущих на смену традиционным структурно-семиотическим принципам новых приемах феноменологического исследования.

2.3. Стратегии интертекстуальности в эстетической практике современной литературы

2.3.1. Игровые стратегии в цикле романов Б. Акунина

Известно, что эстетика постмодернизма отмечена ярко выраженной *стратегией интертекстуальности*. В современной теории литературы интертекстуальность признается как основная форма существования и понимания любого литературного текста. Как феномен именно текстовой природы понимал интертекстуальность Р. Барт, согласно которому «основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его *выход* в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [Барт 1994: 428]. Данное утверждение, имеющее важное методологическое значение, объясняет природу

«ассоциативного фона» литературного произведения как системы его подтекстовых, свертксовых и интертекстовых связей [см.: Лейдерман 2010: 125–136].

Произведения писателей постмодернистской ориентации подчеркнуто, демонстративно сориентированы на классический текст. Практически их можно рассматривать как «переписывание» и травестирование известных сюжетов отечественной и зарубежной классики. Авторы обычно даже не скрывают своих литературных пристрастий и открыто отсылают читателя к миру классической литературы, соединяя в своих произведениях различные сюжетные линии и мотивы, заимствованные из классических прецедентных текстов.

Так, например, Б. Акунин в романах о Пелагии соединяет «знаки», по крайней мере, четырех известных произведений отечественной классики – «Обрыва», «Соборян», «Бесов» и «Черного монаха». Писатель постмодернистской ориентации смело экспериментирует с классическим текстом. Его «Чайка» – это попытка жесткого перевода чеховской экзистенциальной драмы в детективную историю со многими подозреваемыми в убийстве. В романе «ФМ» продолжается подобный опыт: сам Федор Михайлович пишет для нас детектив – повесть «Теорийку», представленную в современном сюжете как один из вариантов великого романа «Преступление и наказание», который также присутствует в современном сюжете произведения благодаря многочисленным аллюзиям и реминисценциям.

Представляется, что в подобных экспериментах угадывается авторская ирония и рефлексия по поводу состояния современной культуры, для которой процессы детективизации стали знаковыми, поскольку связаны с глобальными изменениями статуса тайны в сознании современного человека. Тайны бытия, тайны души человеческой, которые могут быть поняты только изнутри через приобщение к самоозначиванию, самораскрытию этих тайн и о которых нам поведала классическая литература, лишаются онтологической природы и трансформируются в загадки, требующие правильного ключа и только и решаемые извне путем сугубо интеллектуальных усилий и дедуктивного метода.

При этом, книги Б. Акунина – не римейк и тем более не апгрейд, где «интертекстуальность оказывается нелепым украшением» [Черняк 2005: 252]. Это, как он сам говорит, – «переигрывание великих покойников на их собственном поле». Вот его собственное признание: «Для меня классика жива, пока вызывает живую реакцию. Как только классика не вызывает желания спорить, шутить, пародировать – ее можно сдавать в литературный музей...» [Акунин 2006].

В своем последнем романе об Эрасте Фандорине «Весь мир театр» Акунин вновь обращается к Чехову, «переигрывает» на этот раз его «Вишневый сад». Между тем

обращение к классическому носит здесь специфический характер. Действие разворачивается в 1911-м году – при этом упоминается как особо значимый ушедший 1910-й год. Эти даты в контексте чеховского сюжета, включенного в роман, воспринимаются как знаковые – намек на юбилейный чеховский год и «обязательность» интереса к юбиляру, за которым следует обычно спад интереса, что и знаменует отказ от постановки чеховской пьесы, поскольку нашлась более эффектная и современная. В романе, между прочим, в качестве героини появляется и Ольга Леонардовна Книппер, которая обращается за помощью к уже известному нам Эрасту Фандорину, обеспокоенная судьбой своей подруги – актрисы новомодного театра. Режиссер этого театра Ной Ноевич Штерн, намереваясь поначалу ставить со своей труппой «Вишневый сад», достаточно подробно излагает перед актерами концепцию будущего спектакля. Несмотря на известность «сюжета публике», он собирается добиться успеха «революционностью трактовки».

Обратившись к актерам с вопросом, о чем, по их мнению, пьеса «Вишневый сад» и услышав ответ одной из актрис – «О торжестве грубого материализма над бесполезностью красоты», Штерн излагает свою точку зрения на пьесу: «Эта пьеса о комизме интеллигентского бессилия и еще о неотвратимости смерти. Это очень страшная пьеса с безысходным концом, и притом очень злая. А комедией она называется, потому что судьба безжалостно потешается над людьми» [Акунин 2009: 72–73]. Антиинтеллигентский чеховский пафос поддерживает и главный герой Э. Фандорин, не считая комплиментом то, что его называют «классическим интеллигентом»: «Классический интеллигент» – существо для России вредное, даже г-губительное! Сословие вроде бы симпатичное, но обладает роковым недостатком, который так верно подметил и высмеял Чехов. Интеллигент умеет достойно переносить невзгоды, умеет сохранять благородство при поражении. Но он совершенно не умеет побеждать в борьбе с хамом и мерзавцем, которые у нас так многочисленны и сильны» [Акунин 2009: 134–135].

Однако, что касается режиссера предполагаемого спектакля, то он излагает дальше свою концепцию, ясно осознавая свое специфическое отношение к первоисточнику: «Здесь у Чехова, как обычно, все намеками, да полутонами. Мы же доведем каждую недомолвку до полной ясности. Это будет античеховская постановка Чехова!... У Чехова в этой драме нет конфликта, потому что во время написания автор был тяжело болен, у него не оставалось сил бороться – ни со Злом, ни со Смертью. Мы с вами воссоздадим Зло во всеоружии. Оно станет главным двигателем действия. При чеховской многослойности образов и смыслов подобная интерпретация вполне позволительна. Мы придадим психологической размытости персонажей определенность, как бы наведем на фокус, обострим, разделим на традиционные амплуа. В этом и будет состоять новаторство!» [Акунин 2009: 73].

Очевидно, что интерпретатор в своей версии «Вишневого сада» сознательно идет по пути упрощения чеховского пафоса и «уплощения» чеховского мира и его героев. Показательно, что Зло и Смерть, в его изложении обозначены прописной буквой – так сделан акцент не только на конфликте, но и на главных персонажах будущего спектакля. В этом – угадывается отчетливая декадентская интонация, сближающая, между прочим, эпоху столетней давности и сегодняшние дни, отмеченные катастрофическими ожиданиями.

По существу, режиссер очень точно обозначил суть своего сценического эксперимента как «античеховский», потому что в своей интерпретации он возвращается к дочеховскому драматургическому конфликту – противостоянию положительных и отрицательных, добрых и злых, Добра и Зла. Выбраны и герои на роль главных носителей Зла – конторщик Епиходов и приемная дочь Раневской Варя, а «миссию борьбы со Злом возьмет на себя победительный Лопахин». Такая позиция определенным образом содержательно «нагружена»: «Носитель Зла – конторщик Епиходов... Этот жалкий человечек – олицетворение пошлого, мелкого зла, с которым каждый из наших зрителей встречается в жизни гораздо чаще, чем со Злом демонического размаха. Но дело не только в этом. Епиходов еще и ходячий Знак Беды – притом с револьвером в кармане. Его прозвище «22 несчастья». Когда несчастий так много, это страшно. Епиходов – вестник разрушения и смерти, бессмысленной и беспощадной. Недаром персонажи повторяют зловещим рефреном: «Епиходов идет, Епиходов идет». И вот он бродит где-то за сценой, перебирая струны своей «мандолины». У меня она будет исполнять похоронный марш» [Акунин 2009: 73].

В такой трактовке, безусловно, сквозит авторская ирония по поводу увлечений современного человека «рациональной мистикой», но не только. Есть в этом размышлении и какой-то новый, актуальный поворот в отношении к персонажу, традиционно воспринимаемому только как откровенно комический и эксцентричный, призванному наряду с Шарлоттой-фокусницей оттенять психологическую сложность центральных героев. Напомним, что именно Епиходову принадлежит жестко-определенная итоговая реплика о Фирсе: «Долголетний Фирс, по моему окончательному мнению, в починку не годится, ему надо к праотцам. А я ему могу только завидовать. (Положил чемодан на картонку со шляпой и раздавил.)» [Чехов 2001: 244].

Горькая чеховская ирония по поводу того, что именно этому человеку Лопахин доверяет управлять купленным имением, трансформируется у акунинского героя в интонацию «зловещего предчувствия»: «...Добро, в силу своего великодушия, слепо. Поэтому Лопахин берет на службу Епиходова. Когда публика услышит это известие, она должна содрогнуться от зловещего предчувствия. Зловещее предчувствие – вообще ключ к трактовке спектакля. Все скоро кончится, и закончится скверно – это настроение как пьесы,

так и нашей эпохи» [Акунин 2009: 74]. Очевидно, что в этих словах передана атмосфера изображенного в романе времени. А сам герой, столь прозорливо и «далеко» прочитывающий чеховский текст, подобно Лопухину, не увидел рядом с собой такого вот «зловещего Епиходова», роль которого исполнил всегда покорный, незаметный и страшный в своих амбициях ассистент режиссера Девяткин. Между прочим, ранее он успешно сыграл роль Соленого в «Трех сестрах», «самого себя», по мнению Штерна, – «Лермонтова для бедных».

Наряду с Епиходовым, преобразованным из второстепенной фигуры пьесы в зловеще-знаковую и лейтмотивную, подобные трансформации претерпевает и Варя. В качестве подтверждения приведем фрагмент акунинского текста: «— А кто из женщин несет Зло? — спросила Лисицкая. Штерн усмехнулся. — Нипочем не догадаетесь. Варя, приемная дочь Раневской. — Как это? Она такая славная! — поразился Простаков. — Вы плохо читали пьесу, Васенька. Варя — ханжа. Собирается уйти на богомолье или в монастырь, а сама кормит божьих странников одним горохом. Ее обычно играют скромной, самоотверженной труженицей, а какая она к черту труженица? Экономка, приведшая имение с роскошным вишневым садом к разорению и гибели. Единственная светлая нота в пьесе — это робкая попытка сближения Пети с Аней, но Варя не дает этому ростку расцвести, она все время начеку. Потому что в царстве Зла и Смерти нет места живой Любви» [Акунин 2009: 73–74]. Комментируя приведенный фрагмент, заметим, что при всей спорности такой трактовки в уме и умении прочитывать чеховский текст Штерну не откажешь, поскольку эта героиня, действительно, помечена Чеховым, печатью какой-то особой человеческой несостоятельности. При том, что, конечно, все герои «Вишневого сада» — «недотепы», она как-то по-особенному жалка и неприятна своей «жалкостью».

«А кто же будет воплощать собою Добро? Петя Трофимов?» — спрашивают актеры. Режиссер отвечает: «Я думал об этом. Болтливое, прекраснодушное добро перед лицом всепобеждающего зла? Слишком беспросветно. Трофимов, конечно, достается вам, Вася. Играйте его в классической манере «милый простак». А миссию борьбы со Злом возьмет на себя победительный Лопухин... Чтобы вывести Россию из ее убогого, нищего состояния, нужно вырубить вишневые сады, которые больше не дают урожая. Нужно работать на земле, заселить ее активными, современными людьми» [Акунин 2009: 74]. В этом монологе привлекает реплика «слишком беспросветно» по отношению к Пете Трофимову, а все остальное удручающе знакомо и звучит совершенно в духе сегодняшней прагматически-предпринимательской эпохи.

Следовательно, при всех небезынтересных содержательных акцентах концепция Штерна является, по существу, своеобразным «пособием», как это было, например, в романе

«Ф. М», по «оплощению» классического текста. В самом деле, что осталось от Чехова в такой трактовке? Режиссер сознательно игнорирует специфическую природу драматургического конфликта чеховской пьесы, когда просто невозможна, недопустима какая бы то ни было персонификация добрых или злых сил. Главными для Чехова стали проблема человеческого существования и сосуществования с другими, то «сложение жизни», при котором каждый из героев претендует на свою правду, не слушая и не слыша правды другого, но при этом «настоящей правды никто не знает», когда «каждый среди других – один» и несет на себе груз разного рода несоответствий в отношениях с окружающими и с самим собой. Герои могут приходить к столкновению друг с другом, думать, что их «правда» противоположна позиции другого. Автор же каждый раз указывает на общность между ними, на скрытое сходство, которое они не замечают. Все наделены грузом ошибок, несправедливостей, ложных представлений, а, значит, и все виноваты. Общая рассогласованность жизни усиливается за счет внутренних конфликтов каждого из персонажей, когда «личная тайна» его внутреннего бытия как некий потенциал его человечности вступает в прямое противоречие с его внешним, не адекватным его внутреннему содержанию, бытием.

Так возникает феномен чеховского «равнораспределенного» построения конфликта. И так рождается пронзительное ощущение невыразимой сложности человеческой жизни и человеческой природы, в которых, по признанию Чехова, «ничего не разберешь». А сквозь эту «неразбериху» смысловых и интонационных нюансов проступает самое главное, что есть в чеховской пьесе и что очень точно обозначила в свое время Л. М. Лотман – «движение сущностного слоя жизни» [Лотман 1985: 114]. Поэтому пьеса художника так сопротивляется всем этим – Злу, Смерти, Любви, Добру, Знакам Беды с большой буквы, поскольку всякая аллегория, даже философски нагруженная, упрощает чеховский текст, лишая его сложности и многооттеночности живой жизни.

А потому, замечает автор, спектакль Штерна «как-то не складывался», хотя «репетиции... шли полным ходом – каждое утро с одиннадцати»: «Много ль сенсационности в «Вишневом саде», пускай и в новой трактовке? Ной Ноевич, кажется, и сам уже понимал, что промахнулся с пьесой, но не желал признавать ошибки. А жаль. Так хотелось сыграть что-нибудь пряное, изысканное, необычное» [Акунин 2009: 102]. И тут на помощь режиссеру приходит наш вездесущий герой-спаситель Эраст Фандорин. Он совершает подвиг во имя любви к актрисе – сочиняет пьесу в японском духе и стиле с эффектным названием «Две кометы в беззвездном небе». Эта пьеса спасает положение: актеры легко отказываются от «Вишневого сада», с большим увлечением начинают репетировать новые роли, спектакль восторженно и безоговорочно принимается публикой и приносит большой успех театру.

Текст «Двух комет...» представлен здесь же, в качестве приложения к роману. И рассказывается в этой «пьесе для театра кукол в трех действиях с песнями, танцами, трюками, фехтовальными сценами и митиюки» о любви гейши и наемного убийцы – ниндзя. Любопытно, что местом или фоном действия становится яблоневый сад, а сломанная ветка цветущей яблони выбрана в качестве условного сигнала для разрешения убийства главной героини. Ниндзя, полюбивший гейшу, которой так же, как и ему, нельзя обзаводиться семьей, нарушает священный долг своего ордена и вынужден покончить с собой. Она поступает точно также, произнося перед кончиной экстатический монолог о верности любимому.

Надо отдать должное и герою, и автору: они с иронией воспринимают это сочинение. Однако возникает резонный вопрос: а зачем здесь вообще Чехов? Думается, что, если композиционно завершенную интерпретацию Штерна, представленную в романе, можно рассматривать как тиражирование пособия по «неправильному» обращению с классикой, то весь роман в целом – это новый акунинский эксперимент.

Еще одно объяснение: А. П. Чехов наряду с Ф. М. Достоевским – один из самых востребованных современной культурой классиков. Интерес к художнику неизменен: об этом красноречиво свидетельствуют многочисленные театральные и кинематографические версии его произведений. Поэтому закономерно, что Б. Акунин, известный своими *экспериментами с классическими текстами*, активно обращается к Чехову. Однако в своем стремлении «переигрывания великих покойников на их собственном поле» писатель идет еще дальше в «желании спорить, шутить, пародировать» русскую классическую литературу. Так, в романе «ФМ» Б. Акунин реализует свое «желание хоть как-то поиграть в то», что он – «тоже немножко Достоевский», в романе же «Весь мир театр» игра разворачивается уже на чеховском поле. Что же касается романа «Квест», то в нем Акунин играет в Толстого или, если быть точнее, играет вместе с Толстым.

Этот роман 2008 г. из серии «Жанры» имеет оригинальную жанровую номинацию «роман-компьютерная игра», снабжен словарем необходимых терминов (квест, скриншот, код, интро и т. п.) и, соответственно, организован по аналогии с указанным жанром компьютерной игры, «в котором требуется, преодолев цепь препятствий, разгадать тайну или достичь некоей цели». Здесь рассказывается о научной лаборатории в 30-х годах в СССР, в которой проходят таинственные эксперименты по исследованию возможностей человеческого мозга.

Книга вышла как в классической печатной версии, так и в электронной. «Квест», следовательно, можно не только прочитать – в него можно поиграть, испытать свое чутье и интеллект: читатель должен будет пройти по нескольким уровням, выполнить ряд тестов,

преодолеть ряд препятствий, чтобы добраться до финала. «В электронном виде роман отличается от бумажного, там есть всякие штуки, сопроводительные материалы, которые просто не могут существовать на бумаге. В “Квесте” я объединил, то, что больше всего на свете люблю, а именно – писать романы и играть в компьютерные игры», – пояснил писатель. В электронной версии в пояснении речь идет о том, что перед нами «первый унибук, “универсальная книга”» – текст, использующий самые разнообразные возможности компьютера. Эту книгу можно просто читать, с ней можно играть, можно заглядывать за пределы повествования и так далее. Подобно традиционному квесту, книга разделена на уровни сложности... славу среди поклонников творчества Бориса Акунина снискал именно электронный вариант. Что неудивительно, ведь в нем есть мини-игры, полезные сноски, тематические экскурсии и прочие элементы интерактивности». Так, практически в самом начале, при переходе от первого уровня сложности ко второму читателю предлагается «филологическая игра» – игра-экзамен «Знание классики». Необходимо, опираясь на собственное стилистическое чутье или отсутствие такового, определить, кому из 10 перечисленных авторов принадлежит та или иная цитата. За каждые десять ответов Вы награждаетесь соответствующим Вашему филологическому уровню дипломом. Есть 10 разных вариантов от квалификации преподавателя литературы для умственно отсталых кошек и собак до имеющего право быть зачисленным без экзаменов в аспирантуру и выше. Наигравшись, можно посетить тематические экскурсии и посмотреть со вкусом подобранный тот или иной видеоряд, создающий ощущение эпохи и расширяющий пространство романа.

Во время одной из пресс-конференций Акунин рассказал журналистам, что «Квест» – это подведение итогов и творческий отчет: «За первую пятилетку я отчитался романом “Алмазная колесница”, а за вторую – “Квестом”, где подытожил то, чему я научился». По его словам, идея романа возникла случайно, когда он, роясь в интернете, обнаружил фотографию молодых Ленина и Сталина, а рядом неизвестный человек, похожий на доктора Айболита (писатель не признал Михаила Калинина). Этот «неизвестный доктор» рядом с вождями дал толчок фантазии Акунина, очарованного как конструктивисткой эстетикой 20-х годов XX века, так и этическим кризисом этого времени, сделавшего ставку на технократию. Можно сказать в связи с этим, что акунинское произведение отсылает нас к традиции советского детективно-фантастического романа 20–30-х годов («Красный Пинкертон» – так называет такие произведения Анатолий Бритиков в своей монографии «Русский советский фантастический роман»). Акунин сам это подтвердил, сообщив, что в качестве стилистических прототипов выбрал «Собачье сердце» и «Голову профессора Доуэля».

Между тем текст изначально ориентирован на определенный тип общения с читателем, при котором на протяжении всего романа для него «организованы» особые ситуации «выбора», предполагающие в свою очередь обращение к системе кодов для того, чтобы принять верное решение и «перейти» на новый уровень игры. Коды «содержатся» в авантюрно-приключенческой истории из эпохи войны 1812 г. о Самсоне Фондорине – ученом-химике, подобно Пьеру Безухову, поставившем перед собой дерзкую задачу обезвредить «чудовище», «зверя» и тем самым спасти Россию. Подобная организация текста уже есть обозначение специфического отношения к классике. Нам предлагается воспринимать ее, в том числе и в прямом смысле, как сигнал, код, ключ к разгадке тайн нашей истории и нашей культуры. Кроме того, играя явными переключками с «Войной и миром», автор, как мне кажется, стремится обосновать – и весьма успешно – иной способ прочтения великого романа – через его авантурную составляющую. Почему бы в самом деле не рассматривать историю участия Пьера в ополчении и его пребывания в плену как захватывающее приключение? Такой поворот в интерпретации, безусловно, не бесполезен, особенно, если мы работаем со старшеклассниками.

Л. Н. Толстой, как известно, – творец безоговорочно авторитетного дискурса, и в нашем читательском и филологическом сознании занимает устойчивое место, которое можно именовать «местом вне игры». В данном случае нам представляется возможность оценить не только качество и смысл проведенного Акуниным эксперимента, но и его смелость. Можно ли так поступать с Толстым, словно бы спрашивает нас автор «Квеста», как стало уже традиционным для современной культурной ситуации поступать с Гоголем или Достоевским?

С первых же страниц развертывания ретроспективного – кодового – сюжета мы попадаем под обаяние мастерской стилевой игры, поскольку текст тщательно стилизован под великого предшественника, но в отличие, например, от «ФМ», он ему не приписывается. Толстой не создает еще один вариант – детективно опрошенный – «Войны и мира», подобно тому, как в «ФМ», сам Достоевский создает «Теорийку» по всем правилам детективного жанра с подозреваемым и неизвестным убийцей, который разоблачается в конце. Толстой даже не упоминается напрямую в романе, он автономен по отношению к лихому фэнтезийно-авантурному сюжету, разыгранному на историческом материале войны 1812 года. Однако тем значимее и дороже переключки с классиком. Герой Акунина с многозначным именем Самсон (здесь, безусловно, важен не только мифологический план, но и аллюзии из Пушкина) охвачен патриотическим чувством, готов на многое и даже пожертвовать жизнью ради спасения Отечества. Вообще, это ценностно очень «правильный» персонаж, что также роднит его с лучшими героями Толстого, трогательный в своей наивной

вере в разум и силу науки, соединяющий в себе лучшие качества русского интеллигента. Он, как и Пьер, убежден, что для спасения Отечества необходимо уничтожить Бонапарта: «Ключевым пунктом проблемы под названием «Нашествие» был император Наполеон. Именно его воля, его стратегический гений воодушевляли и вели за собой силу, грозившую Самсоновой отчизне. Не станет Бонапарта, и лавина растеряет побудительную силу, остановится, а затем и растает. Своевременное хирургическое вмешательство – отсекование источника болезни – приведет к исцелению. Избавившись от болезнетворной молекулы, отравляющей весь ее организм, Европа вздохнет с облегчением»; «Мысль у профессора сейчас была только одна: эта бацилла смертельно опасна, ее нужно обезвредить до начала баталии. Иначе России конец...».

Самсон идет в ополчение, попадает в плен к французам, оказывается в оставленной русскими войсками и охваченной пожарами Москве. События, которые описывает Акунин, оценки, которые даются происходящему, прямо отсылают нас к «Войне и миру». Самсон, как Пьер, становится свидетелем расстрела пленных, оказывается способен, вопреки своей интеллигентности, на эмоциональную вспышку по отношению к захватчикам и т. п. Акунин продолжает толстовскую тему человеческого братства, потребность в котором важна для каждого: «Справедливости ради следует сказать, что *злонамеренно* на лекаря, занимающегося своим милосердным делом, никто не нападал. Когда Фондорин бродил среди схватки в поисках очередного мученика – неважно, русского или француза, – на него несколько раз наскakивали чужие и свои. Очумело тарасились на статского, восклицая: «Ты кто?». Самсон Данилович правдиво отвечал: «“Я человек” или “Je suis homme” – и его оставляли в покое». Для сравнения напомним, что сказал французский солдат Пьеру, помогая ему найти девочку во время пожара: «Вот ваш ребенок. А, девочка, тем лучше. До свидания, толстяк. Что ж, надо по человечеству. Все люди». Безошибочно узнаваем в акунинском тексте и эпизод ожидания Наполеоном депутации от москвичей с ключами от города, а также описание опустевшей столицы: «Словно некий злой чародей мановением рукава выдул из Москвы весь людской род, оставив одни пустые дома.... Мысленно произнеся слово «Москва», Самсон всегда видел пред собой нечто шумное, растрепанное, бурлящее жизнью. И вдруг мертвая неподвижность, кладбищенское молчание, лишь ветер гонит по мостовой облачка пыли». А это Толстой: «Москва между тем была пуста. В ней были еще люди, в ней оставалась еще пятидесятая часть всех бывших прежде жителей, но она была пуста. Она была пуста, как пуст бывает домирующий, обезматочивший улей».

Вместе с тем очевидные переключки с Толстым, кажется, еще больше подчеркивают фантазмагоричность, если не абсурдность авторского замысла. В самом деле, зачем брать в союзники художника, создавшего текст «беспрецедентной жизненности», считавшего

естественное главным критерием подлинности человеческого существования, и сознательно выстраивать мир – прямо противоположный – виртуальный, искусственный, с пятью уровнями сложности? Это желание, как говорил Довлатов, «вцепиться графу в бороду», попенять с высоты опыта человека, пережившего XX век, на наивность классика? Или что-то другое? По мере чтения романа становится все очевиднее, что текст живет не только внешними связями «кодовой» части с эпопеей Толстого, но и внутренними переключками всего романа с его философией истории. В отличие от классика, уповающего на стихийное движение масс как главный двигатель судеб человечества, складывающееся из бесконечно малых «моментов свободы», в которых люди реализуют свое влечение к добру, в фантастическом романе Акунина миром правят Судьи – избранные, обладающие эликсирами бессмертия и власти. Именно они, обреченные нести ответственность за судьбы мира, создают с помощью эликсиров «великих людей» – Ришелье, Петра Великого, Наполеона, Ленина, Сталина, Гитлера и т. п.

В такой концепции, безусловно, угадывается авторская ирония по поводу модных и поныне теорий «мировых заговоров» и эзотерического знания, доступного избранным. Акунинские Судьи часто ошибаются, делая свои ставки и связывая судьбы мира с тем или иным «великим». Так, в основной части романа мы видим Самсона в качестве таинственного Пациента – «старообразного мальчика» и главного лица Заповедника – «рая» для немногих граждан советской России 1930-х годов. Он сетует, что ошибся с Лениным, чуть не сделав его своим преемником и не отдав ему в руки судьбы мира. Хорошо, что вовремя понял ошибку и перестал давать ему эликсир. Другими словами, «наивный» в своем понимании истории, старомодный Толстой оказывается очень близок современному, искушенному во всех этих вопросах автору, близок своей иронией и недоверием ко всем тем, кто возомнил себя спасителями человечества. А может, действительно, современному человеку необходимо померить свои амбиции и притязания и прислушаться к голосу великого классика: «Для изучения законов истории мы должны изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные, бесконечно-малые элементы, которые руководят массами. Никто не может сказать, насколько дано человеку достигнуть этим путем понимания законов истории; но очевидно, что на этом пути только лежит возможность уловления исторических законов и что на этом пути не положено еще умом человеческим одной миллионной доли тех усилий, которые положены историками на описание деяний различных царей, полководцев и министров и на изложение своих соображений по случаю этих деяний». Прислушаться к голосу и ощутить дыхание подлинной, живой жизни.

В общем, после «Квеста», равно как и других произведений Б. Акунина, по-своему «перелицовывающих» классическую традицию, переиначивающих прецедентные тексты отечественной классики, в еще большей степени хочется снова – внимательно и вдумчиво – перечитать Толстого, «Войну и мир». Можно сказать, что представленный в современной постмодернистской литературе эксперимент по намеренно «неправильному» обращению с классикой достигает совершенно непредсказуемого эффекта, который может быть обозначен с помощью известных перефразированных строк из Булата Окуджавы «На фоне Чехова (Достоевского, Толстого...) играет спектакль», спектакль, обнажающий по ходу действия современное состояние человеческих умов и душ. А играет спектакль для того, чтобы в конце концов пробудить в нас, читателях, тоску по настоящему классическому слову, тоску по настоящей (а не виртуальной) классической словесности. В этом, как нам кажется, и заключается один из самых существенных и действенных эстетических эффектов современных постмодернистских книг, их замысловатой игры с читателем.

2.3.2. Жанровые и интертекстуальные стратегии в современном фэнтези

Интертекстуальная стратегия, связанная с жанровой традицией фантастики и детектива, прослеживается нами на материале цикла «Фэнтези» двух российских писателей (в миру – Д. Е. Громова и О. С. Ладыженского), известных под литературным псевдонимом Генри Лайона Олди. В состав указанного цикла входят три романа: «Шмагия» (2003–2004), «Приют героев» (2005), «Гарпия» (2007–2008). Своего рода дополнением к романам являются «Три повести о чудесах» (2006–2007): «Захребетник», «Снулль вампира Реджинальда», «Скорлупарь», а также «Рассказы очевидцев, или Архивы Надзора Семерых» (2002–2007): «Старое доброе зло», «Дуэль», «Принцесса без дракона», «Турнир в Блезуа», «Проклятие». Действие романов и некоторых повестей и рассказов цикла поначалу развивается в детективном ключе. Герои – среди них могут быть и профессиональные следователи, и маги-теоретики, и маги-практики, и просто склонные к авантюрам молодые люди – расследуют преступления или ищут объяснение странным событиям, к которым они оказались причастны. Благодаря этому в цикле наблюдается своеобразное сочетание детектива и фантастики как двух жанровых стратегий. Отметим, что жанровая номинация «фэнтези», обозначенная уже в заглавии, не подвергается сомнению, хотя романы, повести и рассказы, составляющие этот цикл, на первый взгляд, тяготеют к жанру фантастического детектива (не все, но значительная их часть). Фантастический детектив – это детектив, действие которого разворачивается в фантастическом, но познанном и познаваемом мире,

где фантастика важна как антураж. Д. Е. Громов и О. С. Ладыженский ставят перед собой иные задачи. Возможно, детективный элемент введен авторами намеренно, чтобы мистифицировать читателя (ранее на подобную мистификацию решились, в частности, А. и Б. Стругацкие в романе «Отель “У погибшего альпиниста”») и настроить его на отгадывание загадок. Когда же читатель вслед за героями бросается расследовать запутанное дело, логика детектива в произведении перестает «работать»: мир и человек оказываются таинственными настолько, что новое знание лишь подчеркивает эту таинственность.

Так, в романе «Шмагия» маг по имени Андреа Мускулус, остановившись проездом в городе Ятрица, вынужден расследовать целый ряд давних и недавних происшествий: от пропажи местных детей до заговора против короля Реттии. Мускулус и его коллега Фортунат Цвях изучают также феномен «шмагии», или «слома» (синдрома ложной маны), постигают природу демонов, которые рождаются из неудовлетворенных человеческих желаний, маний. Фортунат Цвях вступает в поединок с судьбой, который по определению закончится поражением, но такое поражение может стать победой над самим собой, над собственной манией. В «Приюте героев» два следователя Конрад фон Шмуц и Генриетта Куколь ведут дело об исчезновении квесторов, членов Ордена Зари. В финале романа проясняется смысл квеста – спасти жизнь ребенку, который не успел родиться, а вовсе не борьба абсолютного Добра с абсолютным Злом, как думали сами рыцари Ордена Зари; пропавшие квесторы находятся; а Конрад и Генриетта подумывают о свадьбе. В «Гарпии» маг Матиас Кручек, знакомый читателям по роману «Шмагия», и гарпия Келена исследуют причины недуга, поразившего поэта Томаса Биннори. Заодно мы узнаем, чем гарпии отличаются от людей – не анатомически, а в плане мировосприятия: гарпии наделены специфической безэмоциональной памятью, так что живут в полном смысле слова «здесь и сейчас». Ставится важнейшая для фантастики *проблема другого*: самопознание человека в фантастике возможно именно на фоне разнообразных нелюдей. Во всех трех романах цикла «Фэнтези» детективная завязка сменяется фэнтезийной развязкой. Подобным образом построены и «Три повести о чудесах», и ряд рассказов из «Архива Надзора Семерых».

Авторы учебного пособия «Массовая литература сегодня» дают такое определение фэнтези как жанру: «Фэнтези – жанр, основанный на иррациональном фантастическом допущении существования неких особых миров, где могут существовать добрые и злые волшебники, мифологические существа и т. п. Предпосылки фэнтези лежат в архаическом мифе и фольклорной волшебной сказке, где герой, сталкиваясь с разнообразными препятствиями, преодолевает их, и, обретая опыт, становится зрелым» [Купина 2009: 222]. Итак, внутренние изменения и взросление главного героя – это один из жанрообразующих признаков фэнтези. Собственно, еще у Дж. Р. Р. Толкиена простой хоббит спас Средиземье, а

бродяга-следопыт стал королем, но сначала им обоим пришлось измениться и повзрослеть, принять на себя ответственность, к которой они были не готовы ранее. В цикле Г. Л. Олди «Фэнтези» сами герои, отправляющиеся на поиски истины, находят больше, чем искали, и уже не могут оставаться прежними. Знание делает их менее гордыми и самоуверенными, но более зрелыми и более счастливыми. Отсюда – уместность хэппи-энда в произведениях Олди. Благополучная развязка осуществляется не только на событийном, но и на концептуальном уровне, как это и декларируется самими писателями.

В мире, в котором развивается действие произведений цикла «Фэнтези», магия приравнена к науке, которую изучают в Универмаге, т.е. Университете Магии. Сама идея, разумеется, не нова: магические университеты и академии, дипломированные чародеи и маги-недоучки появляются на страницах фэнтези постоянно. Складывается парадоксальная ситуация, когда магия становится привычной, фантастическое допущение не воспринимается как оригинальное, а из фантастики исключается самая ее сердцевина – чудо. В сущности, понятия «магия» и «чудо» применительно к современной фантастике не только не синонимичны, но даже противоположны друг другу. Еще Х. Л. Борхес сказал, что «магия – это венец и кошмар причинности, а не отрицание ее. Чудо в подобном мире – такой же редкий гость, как и во вселенной астрономов» [Борхес 1992: 200]. Магия насквозь рациональна, результат заклинания легко прогнозируется, тогда как чудесное априори иррационально. К. Г. Фрумкин замечает в связи с этим, что «различие между наукой и магией в рамках фантастики является скорее не логическим, а культурно-историческим. Когда фантастика указывает на волшебство, она апеллирует ко вполне определенным, исторически конкретным представлениям, происходящим из донаучных эпох и идентифицируемым, прежде всего, по специфическому антуражу» [Фрумкин 2004: 68].

Однако в фантастике Олди есть место чуду, причем *чуду без магии*. В рассказе «Проклятие» известный нам по «Шмагии» Андреа Мускулос отправляется в селение Ясные Заусенцы по заданию начальства, чтобы узнать, действительно ли жителей поселка проклял легендарный Нихон Седовласец. Выясняется, что проклятия никакого нет, магию величайший из магов не применял, но результат несуществующего проклятия налицо. Нихон, которого в поселке приняли за бродягу, уходя из Ясных Заусенцев, произнес следующие слова: «Отныне, едва наступит Гурьин день, первый от начала осени – ни один из вас не переживет сего дня, ни один не застанет нового рассвета, если в сердце его не зазеленеет хоть малый росток любви! Не возлюбите ближнего, так и в гроб ляжете! Поняли, суесловы?» [Олди 2008: 431]. И жители поселка даже сто лет спустя каждую осень задумываются, любят ли они кого-нибудь, и стараются быть добрее к своим близким.

Чудо случается тогда, когда изменения происходят не во внешнем мире, но в человеке, когда меняется его картина мира, расширяется кругозор. И такое чудо может произойти и с магом-интеллектуалом, таким, как Андреа Мускулос, Фортунат Цвях или Матиас Кручек, и с юным фехтовальщиком Джеймсом Ривердейлом («Захребетник»), и с вампиром («Снулль вампира Реджинальда»), и даже с грубоватыми, но по-своему трогательными уроженцами поселка Ясные Заусенцы. Авторская ирония и игра с читателем в литературные ассоциации призваны проблематизировать представление о мире уже не героев, а читателя. Чудо проецируется из текста во внелитературную реальность, не фэнтезийную и не фантастическую, но тоже полную тайн. Фантастика Олди – это фантастика подлинная, помнящая о своей сущности и своих мифологических корнях. Детективное начало в цикле «Фэнтези» действительно присутствует, но опять же как элемент литературной игры, основанной на обмане читательских ожиданий. Читатель идет тем же путем, что и герои: от уверенности в себе и в том, что он знает «правила игры», – к радостному открытию непознаваемости мира.

2.3.3. Диалог с классической традицией в современной православной беллетристике

Иначе осуществляется связь с классической традицией в современной православной беллетристике, которая заявляет о себе сегодня как о целом направлении российской прозы. Она представлена широким кругом авторов (А. Владимиров, Т. Шевкунов, В. Крупин, Н. Блохин, Ю. Вознесенская, В. Лялин, Б. Споров, А. Торик, М. Козлов, А. Десницкий, Е. Чудинова, Ю. Сысоева и др.), а также, что особенно отрадно, разнообразием жанровых и стиливых форм. Это и документальная проза, и произведения авантюрно-приключенческого направления, и исторические произведения, и антиутопии, и произведения «еще не названного жанра», которые часть исследователей именует «православным» или «христианским фэнтези». Определенно обозначилась женская проза (Ю. Вознесенская, Ю. Сысоева, Е. Чудинова, Е. Крыжановская, Т. Шипошина, С. Егорова-Фандалюк и др.), а также литература, написанная для детей и подростков (Н. Алеева, А. Торик, Ю. Вознесенская, Е. Чудинова и др.). Вероятно, особо следует выделить художественную прозу, созданную священнослужителями (отцы Т. Шевкунов, А. Владимиров, А. Торик, А. Мокиевский, А. Шантаев, С. Михалевич, Я. Шипов, Н. Агафонов, С. Правдолюбов, Вл. Русин и др.). Православная беллетристика (как и поэзия духовного, а именно, православного, содержания) становится все более популярной. И это, как мне

представляется, знаковое явление, поскольку отражает потребность широкого круга читателей – наших соотечественников – в познании духовных истин.

В контексте общекультурных проблем значение православной беллетристики, способной своей системой ценностных и мировоззренческих координат противостоять наступлению на личность, еще более возрастает. Такая литература нуждается в системном исследовании (описании, изучении, осмыслении и т. п.) и в современной интерпретации, но российское литературоведение только приближается к освоению этой обширной и непростой темы [см.: Леонов, Корепанова 2011].

Своеобразной точкой отсчета такого освоения, произведением, задающим систему подходов и критериев к прочтению того или иного православного текста, стала книга архимандрита Тихона (Шевкунова) «“Несвятые святые” и другие рассказы» (2011). Для нас, светских людей, это открытие целого мира Неслучайно, книга вызвала много откликов, широкое обсуждение в интернете [см.: электронный ресурс ot-stories.ru и др.].

Симптоматично, что практически никто из отзывавшихся на книгу не называет «Несвятые святые» сборником рассказов. И это очень верно, потому что произведение, вероятнее всего, восходит к жанру «учительных книг» в древнецерковной литературе, возникающих в результате синтеза ветхозаветной мудрости и традиций, связанных с историей греческой философии. Традиция «учительных книг» «присутствует» в сочинении отца Тихона золотой россыпью мудрых мыслей и замечательных афоризмов, которые принадлежат как героям, так и самому повествователю. Так, навсегда останутся в памяти слова из проповеди отца Иоанна (Крестьянкина): «Нам дана от Господа заповедь любви к людям, к нашим ближним. Но любят ли они нас или нет – нам об этом нечего беспокоиться. Надо лишь о том заботиться, чтоб нам их полюбить!» [Шевкунов 2011: 65]. А это уже от повествователя: «Апостол Павел сделал великое открытие: Иисус Христос вчера и сегодня и вовеки Тот же». Еще один афоризм о закономерностях воспитательного процесса: «...Наказание может служить началом к прощению и без него прощения быть не может» [Там же: 69].

«Несвятые святые» – книга и в современном понимании книги как жанра – т. е. произведение свободной композиции (чаще всего по форме это цикл), но внутренне целостное и концептуально значительное, масштабное. Сочинение отца Тихона называют патериком XXI века, связывая его с описаниями монашеской жизни «Луг Духовный» Иоанна Мосха, «Письмами со Святой Горы» Сергия Святогорца: «Читаешь... и будто продолжаешь чтение о житии монахов первых и средних веков христианства. Они рядом с нами... все с нами, все рядом. Для Православия нет времени, оно в вечности. И современности нет – это летящие и исчезающие мгновения жизни. Данные нам для того, чтобы успеть заслужить

Царство Небесное» (мнение В. Крупина на сайте ot-stories.ru). Композиционным центром книги являются портреты великих старцев Псково-Печерской обители: отцов Иоанна (Крестьянкина), Нафанаила, Антипы, Мелхиседека, Гавриила, Алипия, Серафима...

Однако автор опирается не только на традиции духовной прозы. Книга отличается удивительным многообразием представленных в ней ярких, полнокровных человеческих характеров. И здесь не обошлось без «психологической школы» русской классики, продемонстрировавшей «небывалое расширение антропологического объема» (В. Котельников) и давшей миру целую галерею образов, называемых «живорожденными». В том, как представлены в книге самые разные герои, угадывается «коварная манера» Н. Лескова с его установкой на «сокрытие личности автора» (Д. С. Лихачев) и скорбно-радостная мудрость чеховского «Архиерея». А пафос внутренней свободы, которым объединены, казалось бы, совсем не похожие персонажи, и понимание непреложности действия духовных законов в жизни человека роднят автора с Достоевским. «В те атеистические годы советские работники, приезжавшие в монастырь, ожидали увидеть кого угодно: мракобесов, хитрецов-хапуг, темных недочеловеков, но только не тех, кого они встречали на самом деле – своеобразно, но очень интересно образованных умниц, необычайно смелых и внутренне свободных людей, знающих что-то такое, о чем гости даже не догадывались. Уже через несколько минут экскурсантам становилось ясно, что таких людей они не встречали за всю свою жизнь»; «Если человек чего-то очень настойчиво хочет, причем во вред себе, Господь долго и терпеливо, через людей и обстоятельства жизни, отводит его от ненужной, пагубной цели. Но, когда мы неуклонно упорствуем, Господь отходит и попускает свершиться тому, что выбирает наша слепая и немощная свобода. Однажды этот духовный закон начал действовать и в жизни отца Рафаила» [архим. Тихон (Шевкунов) 2011: 94, 630–631]. Очевидно, что каждая из намеченных параллелей представляет интерес для филолога, и может быть разработана специально.

Вместе с тем это и очень современно, динамично написанная книга. Автор выступает здесь великолепным рассказчиком, мастером диалога, в каждой реплике явлен характер, обозначена индивидуальность: «Однажды соседка принесла отцу Рафаилу банку огурцов. – Вот возьми хоть ты, батюшка! А то огурцы все равно пропали, – вздохнула она. – Ладно, давай! – великодушно согласился отец Рафаил. – Если тебе так жаль их выкинуть, я сам их на помойку снесу» [Там же: 605]. В организации текста угадывается мастерство сценариста, блестящее умение разворачивать на небольшом фрагменте завершенную и содержательно объемную сцену. Все герои максимально приближены к читателю, достигается замечательный эффект их присутствия «здесь и сейчас», эффект оживающей и теперь уже всегда пребывающей с нами реальности. Следует добавить к этому точность и образность

языка и настоящий дар живописания словом, дар визуализации. Мы не только слышим героев, мы, действительно, их видим. Приведу в пример фрагмент об о. Иоанне: «В келье, где батюшка принимал своих многочисленных посетителей, он появлялся всегда очень шумно. Отец Иоанн влетал – да-да, именно влетал – и когда ему было семьдесят лет, и восемьдесят, и даже девяносто. Немного покачиваясь от старческой слабости, он бежал к иконе и на минуту, не обращая ни на кого внимания, замирал пред ней, весь погружаясь в молитву за пришедших к нему людей. Закончив это главное дело, он поворачивался к гостям. Охватывал всех радостным взглядом. И тут же спешил благословить каждого. Кому-то что-то шептал. Волновался и объяснял. Утешал, сетовал, подбадривал. Охал и ахал. Всплескивал руками. В общем, больше всего он напоминал наседку, суetsyющую над многочисленным выводком. И только совершив все это, он почти падал на старый диванчик и усаживал рядом с собой первого посетителя» [Там же: 61–62].

Прочитав книгу, понимаешь, насколько она сердечна, внутренне целостна, гармонична. Все сюжеты, столь разные и порой неожиданные, объединены общей темой Встречи с Богом, а также позицией смиренного созерцания «поразительных действий Промысла Спасителя о нашем мире» [Там же: 636]. Ненавязчиво, без какой бы то ни было дидактики, но вполне определенно утверждается реальность духовного, реальность «мира невидимого» и его действий в нашей каждодневной жизни. В связи с этим важно подчеркнуть трезвое, «немистическое» отношение автора к мистическим вопросам. Отец Тихон в одном из интервью, размещенном на сайте ot-stories.ru, сказал об этом очень определенно: «Я и сам недолюбливаю мистику. А что касается книги, то помните у Шекспира: “Есть многое на свете, друг Гораций, что и не снилось нашим мудрецам”. В книжке истории, может для кого-то и могут показаться чудесными, фантастическими, необычайными, но для церковной жизни они весьма обычны. Да и личности, действующие в них, зачастую всем известны. <...> В книге документально рассказывается о мире, который находится рядом. Совсем поблизости от нашего обыденного и привычного. Только мы среди важных и суетных дел этот мир не замечаем. Пока не выясняется, что проживаем жизнь, не замечая главного...».

В новелле «Черный пудель» ярко и с юмором, показано, что «при всей своей значимости» «мистические» «события порой бывают весьма ироничными и даже забавными» [Там же: 350]. Юмор – важная составляющая этой серьезной книги. В такой своей позиции автор «Несвятых святых» восстанавливает, по существу, прерванную в русской литературе традицию, идущую от В. Соловьева с его «Тремя свиданиями», «Das Ewig-Weibliche» («Вечно-женственным»), «Тремя разговорами...». Юмор и здравый смысл – спасают от экзальтации и не противоречат живому религиозному чувству, это только

союзники в вопросах веры. В «Трех разговорах...» философ и писатель создает образ афонского монаха Варсонофия, который просто и мудро наставляет героев: «...В вере будь тверд не по страху грехов, а потому, что уж очень приятно умному человеку с Богом жить, а без Бога-то довольно пакостно; в слово Божие вникай, ведь его, если с толком читать, что ни стих – как рублем подарит; молись ежедневно хоть раз или два с чувством. Умываться- то, небось, не забываешь, а молитва искренняя для души лучше всякого мыла» [Соловьев 1991: 332]. Он с юмором относится к сильно сокрушающимся по поводу своих грехов и рассказывает историю о двух отшельниках, один из которых «забыл» свой грех и спасся, другой же, предавшись унынию, «умер без покаяния»: «...все грехи не беда, кроме одного только – уныния: прочие-то все беззакония они совершали оба вместе, а погиб-то один, который унывал». Монах считает главным грехом уныние, «потому что из него рождается отчаяние, а отчаяние – это уже, собственно, и не грех, а сама смерть духовная» [Там же: 331]. Закономерно, что в финале книги отца Тихона тоже возникает поразительно точный и емкий образ «тягучего уныния» – «когда тягучее уныние подкрадывается и хочет заполнить душу, когда то же происходит с близкими людьми...»... и далее автор как настоящий пастырь дает совет – «вспоминать события, связанные с чудным Промыслом Божиим» (правда, прибегая к формуле личного опыта – «я вспоминаю...»). Завершается книга смешными, грустными, пронзительными историями о друзьях автора, как он говорит, «обычных людях». Особое место среди них отведено отцу Рафаилу, трагически и нелепо погибшему на своем автомобиле – человеку поразительной веры и любви, огромного человеческого обаяния. «...Отец Рафаил был гениальным провожатым по этому миру. Бог был для него Тем, для Кого он жил и с Кем сам жил каждый миг. И к Кому приводил всякого, кто посылался в его убогую прихрамовую избушку... Многим он просто выворачивал наизнанку все их привычное мировоззрение. Он умел, хотя и в свойственной ему почти легкомысленной манере (это для того, чтобы самого отца Рафаила не воспринимали слишком всерьез), давать такие точные и неожиданные ответы на вопросы собеседников, что порой дух захватывало – какая вдруг открывалась правда жизни!» [архим. Тихон (Шевкунов) 2011: 601–603]. В заключительном рассказе, который дал название всей книге, автор, предваряя финал, подсказывает нам, в чем для христианина состоит неиссякаемый источник Радости, побеждающей уныние: «...В конце Божественной литургии, когда великое Таинство уже свершилось и Святые Дары стоят в алтаре на престоле, священник возглашает: «Святая – святым!» Это означает, что святые – «те, кто находится сейчас в храме, священники и миряне, с верой пришедшие сюда и ждущие причащения... Оказывается, несмотря на все свои немощи и грехи, люди, составляющие земную Церковь, для Бога – святые» [Там же:

643–645]. И тут-то, как написал один из критиков на сайте ot-stories, «начинаешь понимать, почему, читая эту книгу, ты все время радовался».

Безусловно, книга отца Тихона – это настоящая литература, она важна тем, что в ней задан тот уровень содержания и формы, к которому стоит стремиться каждому пишущему. Автор органично соединил в себе дар пастыря и дар художника, и мемуарная духовная проза стала явлением художественной словесности.

Православная автобиографическая проза представлена сегодня и такими разными по пафосу и форме произведениями, как книга отца Артемия (Владимирова) «С высоты птичьего полета» и «Закорючки» (в 3 томах) Петра Мамонова.

Книгу протоиерея Артемия Владимирова составили воспоминания первых семнадцати лет жизни. Во вступительной статье В. Крупин справедливо отметил, что быстрее всего Православие становится понятным не в рассказе о нём, а в показе, то есть в передаче личного опыта [Крупин 2012: 5]. Вместе с героем мы проходим путь от самых первых детских впечатлений до первой исповеди и причастия. В главе «Ясли» речь идет о том, как каждую пятницу малыши ждали момента, когда их заберут на выходные домой. Эмоционально и выразительно читателю явлена абсолютная невозможность для ребенка существовать вне материнской любви: «...Мы стремглав бежим к самому дорогому существу на свете – нашей МАМЕ! Она обхватывает нас и прижимает к себе, обдавая нежным теплом, и сама плачет вместе с нами, уткнувшись, как щенята, в складки её платья <...> В описанной мною картине созерцаю Божественный свет. Теперь мне ясно открывается её мистический смысл. Нам, близнецам, являлся тогда через родного человека Небесный Отец, и мы, духовные сироты, прикасались к Его простёртым дланям, прижимаясь к материнским тёплым рукам... Боже правый! Даруй Твоим крошечным созданиям, воззванным через родителей к бытию, отеческую и материнскую любовь; пусть малыши всегда видят бездонные материнские очи, чрез которые Ты, Христе Спасе, глядишь в их сердца и освещаешь детские души светом Своей радостотворной любви!» [Владимиров 2012: 14–15].

Этот фрагмент – один из ключевых в книге, в нем в концентрированном виде явлены не только основная интонация и словесно-изобразительная сторона произведения, но и закономерности его сюжетно-композиционной структуры, внутренней архитектоники. Очевидно, что по своему построению книга отца Артемия продолжает традицию повествовательной двуплановости, идущую от русской классики, например, от Л.Толстого, его знаменитой трилогии. Эта двуплановость создается повествовательными интенциями – к детализации и генерализации. С одной стороны, перед нами ситуация, событие, картинка, переданные через восприятие ребенка, как бы увиденные вновь, восстановленные здесь и

сейчас живой памятью. С другой, – наряду с этой живой конкретикой – присутствует обобщенный план – тот сегодняшний, «взрослый» взгляд на происходящее, который обозначен уже самим заголовком – «с высоты птичьего полета» и который прояснен автором специально – в самом тексте книги: «Сейчас, с высоты птичьего полёта осматривая прожитые годы, я останавливаюсь на одном, совсем не примечательном событии, в котором, однако, склонен видеть точку отсчёта и одновременно точку опоры всего своего бытия» [Там же: 218]. Сам образ, используемый автором – «с высоты птичьего полета» – несет в себе не только семантику возрастной дистанции, но и обозначает тот угол зрения, который задан абсолютной системой ценностей (поскольку «Христос всегда Один и Тот же») и которым в книге все измеряется. В этом смысле произведение А. Владимиров в полной мере обладает основным качеством духовной прозы, а именно, тем, что «духовная проза не знает напряженности поиска решения проблемы идеала, так остро поставленной в творчестве великих русских писателей. Не очаровываясь идеалом гуманизма, она ... уже являет идеал - икону Первообраза – Христа, и тогда трагедия воплощения идеала снимается, преобразуясь в богослужебный гимн» [Долгова]. Вместе с тем «богослужебный гимн» как семантико-интонационное ядро книги не исключает напряженности ее внутреннего психологического сюжета, организованного острым переживанием несовершенства человеческой души и острым же желанием ее «возрастания», приближения к высшим ценностям. В книге воссозданы самые первые этапы такого взросления и «возрастания». Главным, переломным моментом взросления становится смерть близкого человека – бабушки: «Не путём логических умозаключений, а устремлением сердца к родному и бесконечно дорогому человеку, ушедшему в мир иной, я прозрел духовно... Бабушка, некогда не сумевшая удержать мою руку на пороге приходского храма, в эту ночь ввела меня в нерукотворный храм веры, едва лишь сама вошла своей душою в вечность!» [Владимиров 2012: 199]. Вновь вспоминается Толстой, «Детство», с его главой «Горе»... Вообще, одна из особенностей произведения – его живая связь с русской классикой – органичны в общем повествовательном контексте цитаты из Пушкина, Чехова, Толстого... Они не столько отсылают к филологическому образованию автора, сколько представляют «среду обитания» главных героев, их мир.

И еще. Книга А. Владимиров ценна тем, что принадлежит к тем особенно редким (если не единичным!) сегодня явлениям литературы, которые восстанавливают в правах высокое, «украшенное» слово, слово эстетически выразительное, яркое, необычное. В. Крупин, справедливо восхищаясь талантом автора, замечает при этом, что «простота описания в «Высоте птичьего полёта» такова, что даже и слова, и строчки не видятся, а только – люди и события» [Крупин 2012: 8]. Мне кажется, с таким утверждением можно

согласиться лишь отчасти. В том-то и дело, что и слова «видятся» в этом художественно выполненном тексте, они обретают удивительную эстетическую весомость, самодостаточность, прочитываются по-новому (например, что значит одно только слово - радостотворный!) Автор не боится «говорить красиво» о высоких вещах: «Оборачиваясь назад, я сознаю теперь, что Человеколюбец Христос, Небесный Сеятель, опустил в тот день Свой заступ на иссохшую землю самолюбивого мальчишеского сердца»; «До сих пор я храню воспоминание о тёмной туче – скорби, сдавившей сознание железным обручем! Это были «родовые схватки», при которых душа вздымалась и опускалась в желании найти выход из мрачной темницы неверия. Собственно, неверием отравлен был ум, а сердце... сердце жаждало веры в победоносную силу Христовой любви, которая некогда разорила и отверзла настежь врата смерти! Сейчас я понимаю, что разбил эти замки и отодвинул заржавевший засов со створок сердечной клетки Сам Спаситель, прикосновением Своей нетленной десницы просветивший мою душу благодатью!»; «Душа возродилась! Пройдя сквозь Сциллу и Харибду неверия и самолюбия, сквозь «огонь и воду» скорбей и слёз, моя бессмертная душа увидела, как над ней таинственной Рукой был отдёрнут полог зримого мира, и она вошла – всем своим существом – в мир невидимый» [Владимиров 2012: 189, 199–200, 201] и т. п. и т. п.

Очевидно даже из приведенных примеров, что замечательный дар владения образным словом воздействует на читателя сильнее всяких аргументов и рассуждений. Полагаю, что в книге А. Владимирова возрождается не столько избыточно-метафорический язык И. Шмелева, сколько изящный и одновременно сердечный стиль забытого В. Никифорова – Волгина. Можно предположить, что такого рода тексты создаются с опорой не только на русскую классику, но и на искусство проповеди. Проповедь наряду с красноречием, формируемым тремя качествами: «docere, delectare, movere» – учить, нравиться, трогать – требует от создателя, как указывал митрополит Антоний (Храповицкий), «“единой цельной внутренней настроенности” духа человеческого, облагодатствованного специальным даром в таинстве священства...» [архиеп. Аверский]. Поэтому произведения, подобные «С высоты птичьего полета», следует анализировать не только с помощью литературоведческих инструментов, но и опираясь на гомилетику – науку, изучающую законы построения проповеди.

Любопытно, что автор в финале книги косвенным образом сам определяет специфику своего письма. Я имею в виду очень значимую сцену, когда герой, не подготовленный исповедью и покаянием, подходит вместе с другими причащающимися прихожанами к Чаше, слышит вопросительно-доброжелательное слово священника, обращенное к нему, и называет его «умилительным»: «Что было в Чаше, для чего её

вынесли, я, конечно, не ведал. Но душа неодолимо влекла меня к серебряному сосуду, как будто в нём был сокрыт источник жизни, то, без чего отныне я не смогу жить... Увидев, как другие сложили руки на груди крест-накрест, я сделал то же самое и медленно приблизился к священнику. Тот, подняв на меня взор, спросил: «Миленький, а ты исповедовался?» О, это чудное, «умилительное» слово! Благодарю Господа, что Он тогда вложил его в уста опытного пастыря, знатока душ человеческих! Это слово было так созвучно светлому чувству, которое поселилось у меня на сердце во время безмолвного предстояния алтарю» [Владимиров 2012: 216]. Мне кажется, что книга самого А. Владимирова написана тем редкостным – и от этого особенно драгоценным – «умилительным» словом, от которого современный читатель давно отвык, но испытывает в нем огромную потребность, равно как и потребность в обретении особого духовного состояния умиления, переживаемого героями книги. «Умиление выражает нечто сокровенное в вере и душе русского народа», – справедливо отмечает в своей статье известный исследователь Ф. М. Достоевского В. Н. Захаров [Захаров 2009: 163]. Трактую религиозный смысл этой категории, он опирается на значение слова, полно представленное в словаре В. И. Даля: «УМИЛЯТЬ, *умилить* кого, трогать нравственно, возбуждать нежные чувства, любовь, жалость. *Простосердечное радушие умиляет. Божьи дела умиляют человека.* <...> Умиление ср. действие умиляющего; состояние умиленного; чувство покойной, сладостной жалости, смиренья, сокрушенья, душевного, радужного участия, доброжелательства. *Молиться в умилении. Созерцать что в умилении или с умилением, умиляясь. Милосердие есть умиление на деле*» [Даль 1991, т. 4: 493]. Тем самым в этом эпизоде запечатлен не просто этап духовного пути персонажа, но и очень лично, проникновенно обозначено то, что «было желанной целью православного богослужения, молитвенного общения человека с Богом» [Захаров 2009: 164].

«Умиление – это когда начинаешь проливать слезы, осознавая великую милость Бога к себе и ко всему, что творится в мире. Всегда внезапно. Как снег» [Мамонов 2011: 48], – пишет другой автор – Петр Мамонов. Его книга «Закорючки» – на первый взгляд, совсем иного рода. Сдержанный, афористичный стиль письма, снижающие всякий пафос бытовые зарисовки... «Закорючки» - название знаковое, отсылает нас к миру детства, к тому времени, когда мы делаем первые шаги нашей сознательной жизни. И это принципиально. Создавая книгу о пути к Богу, о душе, он не просто хорошо понимает, он очень лично переживает то, что, говоря словами Евангелия, «если не обратитесь и не будете как дети, то не войдете в Царство Небесное». Автор пронзительно передает состояние сыновней беспомощности перед Отцом Небесным и абсолютной открытости, доверчивости по отношению к Нему: «Всю жизнь будет мотать. Это нормально. Я проще стал относиться. Я грешен, а Бог мой –

благ. Вот и тянись к Нему всей своей тощей шейкой, как птенец тянется к червяку в клюве матери.

Пташечки-голубушки,
ситцевые платица,
пропоют мне песенку,
солнышко закатится.

Распахну я руки на своем «бегу».

Не могу не прыгать, просто не могу!»

(из миниатюры «Радость» [Мамонов 2011: 32]).

Чувство, с которым написана книга, хорошо проясняют и размышления епископа Феофана Затворника из его знаменитых «Мыслей на каждый день года по церковным чтениям из Слова Божия»: «...Премудрость зовет к себе безумных: «кто неразумен, обратись сюда» [Прит. 9, 4]. Стало быть умникам нет входа в дом Премудрости или в св. Церковь. Умность всякую надо отложить у самого входа в этот дом... Входя в церковь, оставь ум свой и станешь истинно умным; оставь свою самостоятельность и станешь истинным деятелем; отвергнись и всего себя и станешь настоящим владыкою над собою. Ах, когда бы мир уразумел премудрость эту! Но это сокрыто от него. Не разумея премудрости Божией, он вопиет на нее, и безумных разумников продолжает держать в ослеплении своем» [Захаров 2009: 35]. Подчеркивая глубинную связь с православной традицией, П. Мамонов широко цитирует Святых Отцов. В миниатюре «Вера» – Григория Богослова: «Вера есть непытливое согласие» [Мамонов 2011: 33], в «Себялюбии» – Паисия Святогорца: «Когда ты выбрасываешь из себя свое «я», в тебя бросается Христос» [Там же: 44], а в «Простоте» (показательно, что миниатюра с таким названием есть и во 2 и 3 томах!) приводит слова старца Амвросия Оптинского «Где просто, там ангелов со сто; где мудрено – ни одного» [Там же: 56] и Исаака Сирина «Великая простота прекрасна» [Там же: 74]. Замечательно в книге это живое движение души от простоты естественной к простоте великой или совершенной, о которой писали Святые Отцы.

«Закорючки» написаны в жанре фрагмента, по законам малой художественной формы [см.: Тынянов 1977: 38–51]. Для этого жанра характерны предельная смысловая и пространственно-временная концентрация, ослабление фабульного начала и целая система минус-приемов, те «пропуски», лакуны, которые и формируют из всякого рода недоговоренностей и отрывочности «плотность» текста, его семантический объем [Капинос 2012: 15]. Своеобразными центрами книги, словно собирающими вокруг себя зарисовки и впечатления, становятся емкие афоризмы самого автора: «Жить очень сложно. Очень мало любви и много одиночества. Долгих трудных часов, когда никого нет или вообще никто не

нужен ... Тогда протягивает руку Бог. Когда уже не ждешь и не можешь простить» («Любовь», [Мамонов 2011: 40]); «Если есть в сердце чистое место, туда приходит благодать. Именно этим живым кусочком мы друг с другом и соединены» («Церковь», [Там же: 43]); «Нельзя подменять настоящее ловко сказанным; времени нет» («Творчество», [Там же: 49]); «Нету чистой памяти. Всегда все завернуто в это мгновение» («Воспоминания», [Там же: 60]); «Чистый. Без коры» («Бескорыстный», [Там же: 65]); «Одному Богу известно, как бывает тяжело. Но Богу известно» («Помощь», [Там же]). «Одно только слово и полезно в жизни: «Господи, помилуй» («Слова», [Там же: 71]) и т. п. Среди афоризмов есть особые – парадоксально-метафорические: «Внимательно отнестись, каждое дело – снежинка: веточка, лучи, таинственный смысл» («Снежинка», [Там же: 59]); «Ветер гонит пыль» («Гонения», [Там же: 71]); «Утром вышел: снег, в поле охотник и собака прыгает. Присмотрелся... – две елочки» («Мнение», [Там же: 73]), а также – прямо выводящие читателя в бытовую, предметную сферу ежедневного человеческого существования: «Дед разговаривает с внуком. У деда нормальное лицо, и внук правильно показывает рукой вдаль» («Отцы и дети», [Там же: 68]); «Только завидишь какую-нибудь скамеечку, сразу хочется выпить» («Страсти», [Там же: 70]); «Два обструганных сосновых столба стоят рядом, прислоненных к забору» («Память», [Там же: 73]) и т. п. Этими афоризмами, выполняющими функцию семантических и композиционных «узлов», не только акцентируются основной смысл и тон произведения, но и создается его ритмическая структура. Концентрация мысли такова, что содержание некоторых миниатюр уместается в одно слово: «Знание»: «Тишина»; «Лень»: «Завтра» и т. п. На фоне такого плотного текста ярче проступает поэзия тех фрагментов, в которых автор передает восхищение красотой Божьего мира. Один из замечательных примеров – миниатюра «Смирение» [Там же: 34]. Кроме того, значение фрагмента подчеркивается нередко поэтическими вкраплениями, соединение «стихов и прозы остраниет и обостряет природу того и другого» [Капинос 2012: 8]. Пример из фрагмента «Любоначалие»: «Хорошо, когда чудо приходит ночью (далее – бытовая зарисовка с далеко непозетическими, житейскими подробностями)... А поздно ночью светила луна, горел фонарик, и пронеслось ветерком:

Ночное

Как удивительно мне все это ночное:

Луна, дорожка ломкая на крыше жестяной.

Все непонятное и все-таки родное

Живет, и спит, и царствует со мной [Мамонов 2011: 38].

Темы включенных в книгу фрагментов различны – от самых высоких – «Святой Дух», «Божий мир», «Причастие», «Храм» и т. д. до бытовых, повседневных – «Волосы»,

«Мышь», «Муха», «Персики», «Лень», «Комфорт» и проч. Поводы для размышлений, на первый взгляд, могут показаться случайными, спонтанными, прямо не связанными друг с другом. Однако среди как будто совсем свободного разнообразия есть фрагменты с повторяющимися названиями. Их восемь, и они имеют характер вариаций. Мы встречаемся с эффектом тематического возврата, а «возврат всякий раз меняет качество темы, и даже если она точно повторена... то ее переживания будет новым» [Капинос 2012: 7]. Более того, повторенные дважды среди многих других эти заголовки, по существу, прочерчивают символический сюжет книги: *«Гонения»* – *«Смирение»* – *«Совесть»* – *«Простота»* – *«Счастье»* – *«Надежда»* – *«Радость»* – *«Христос»*. Словно обозначаются основные константы и вехи духовного пути человека. А пуантированный финал, продиктованный законами жанра малой формы, дает не только эффект возрастания смысла, но и усиливает степень соотнесенности отдельных составляющих в произведении. Так, первый том завершается фрагментом «Благая весть», включающим цитату из Евангелия от Луки, второй том – миниатюрой «Красота», а третий – фрагментом «Христос», в котором цитируется отец Дмитрий Смирнов (его определение христианства из проповедей), а также святитель Макарий Египетский: «Ни на небе, ни на земле я не встречал ничего более прекрасного, чем душа человеческая» [Мамонов 2011: 74].

Завершая так серьезно и высоко каждый свой том, П. Мамонов подчеркивает самое главное – стремление показать, как душа человеческая, пробужденная Благой вестью к подлинной духовной жизни, преображается Верой, постигает в самых неожиданных вещах и обстоятельствах Красоту Христовой Истины. Книги, о которых шла речь, дают читателю возможность сердечно прикоснуться к бесценному опыту этого постижения.

Заключение

Предпринятое в рамках данного научного проекта исследование эволюции форм художественного сознания в русской литературе было пропущено сквозь призму интертекстуальности и этноконфессиональной поэтики, а также представлено в поле актуального взаимодействия регионального и общероссийского факторов, диалога с национальной культурной традицией. Определяющими весь ход научно-исследовательской работы стали категория *художественного сознания* и *феноменологические методы* ее изучения. Заявленная цель – достаточно глобального порядка, применимая ко всей классической словесности – осуществлялась в данном проекте (что и составляет, на наш взгляд, его отличительную особенность) в тесном взаимодействии с решением теоретико-методологических проблем в области литературной регионалистики.

В качестве действительной новации в подходе к региональной проблематике в рамках осуществленного проекта следует рассматривать исследование самого феномена «уральской ментальности» в ее цельности и целостности, а также и в ее отдельных проявлениях, а именно – в модусе индивидуальных художественных миров, самобытной творческой индивидуальности, в аспекте художественно-эстетического «самосознания» отдельного географического региона. Использование собственно феноменологических методов в подходе к региональной литературе составляет существенную научную новизну осуществленного исследовательского проекта.

В процессе проведенного исследования были получены следующие результаты.

1. Как итог первого этапа проекта участниками НИР подготовлена научная коллективная монография «Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения». Цель данного монографического исследования – выработка современной научной концепции творчества Мамина-Сибиряка, целостная характеристика его художественного мира, определение вклада писателя в разработку новых романских форм, в историю средних и малых прозаических жанров – таких, как повесть, рассказ, очерк, цикл. Несомненным достижением уральских исследователей можно также считать осмысление многосторонних творческих связей, интертекстуального фона, проблем рецепции (читательского и литературно-критического восприятия) художественно-эстетической системы писателя. Монография демонстрирует использование на практике аксиологического и жанрологического подходов, новейших принципов геопоэтики и этноконфессионального рассмотрения литературно-художественных текстов Мамина-Сибиряка. В приложение к монографии помещен ценнейший опыт библиографического описания научных трудов о Мамине-Сибиряке с 1977 г. по 2012 г., что призвано

существенно дополнить имеющийся библиографический указатель [Д. Н. Мамин-Сибиряк... 1981]. В качестве важнейшего итога исследования участниками НИР вынесено твердое убеждение в том, что Мамин-Сибиряк – писатель, достойно выдерживающий конкуренцию в одном ряду с такими отечественными литераторами-классиками, как Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, А. П. Чехов. Данный проект в его завершенном виде – тому прямое подтверждение.

2. Круг исследований на 2-м этапе проекта был существенно расширен. Выбранный аспект изучения форм художественного сознания отечественных писателей-классиков и современных авторов – через призму интертекстуальности – позволил выработать новые подходы к изучению литературных свертков (локальных и персональных), а также жанровых и стилевых стратегий современного художественного сознания. При этом движение исследовательской мысли осуществлялось сразу же в двух направлениях. Одно из них (назовем «центростремительным») исходило из приоритета прецедентного текста классической традиции, как правило, особенно «сильного» в энергетическом отношении и порождающего вокруг себя многочисленное «интертекстуальное потомство» (случай с лермонтовским циклом, стихотворением «Выхожу один я на дорогу...»). Другое же движение исследовательской мысли (назовем его «центробежным»), напротив, отправлялось от текстов современной эстетической формации, уже по ходу обнаруживая в них механизм «текстуальной трансценденции». Но в обоих случаях сделанные акценты на механизмах культурно-исторической преемственности, на индивидуально-авторских формах диалога с культурной традицией привели участников НИР к пониманию того, что интертекстуальность в художественном тексте выступает не признаком «вторичности» (например, текста-последователя в сравнении с исходным текстом-прецедентом), но, прежде всего, как форма творческого самоопределения личности самого художника. Все это позволяет надеяться на то, что результаты проделанной работы открывают новые перспективы в понимании эстетической и духовно-религиозной природы отечественной литературной классики, ее базовой роли в общекультурном развитии русской нации.

О перспективах научного исследования. В области изучения общенациональной литературной классики у авторского коллектива НИР, группирующегося вокруг кафедры русской литературы УрФУ, просматривается сразу несколько перспективных сюжетов. Один из них связан с созданием коллективной монографии по творчеству Н. В. Гоголя – совместный проект с кафедрой славистики философского факультета Университета имени Палацкого в Оломоуце (зав. кафедрой – проф. З. Пехал). Второй проект – проведение в рамках Дергачевских чтений – 2014 семинара, посвященного 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова (совместно с кафедрой русской и зарубежной литературы УрГПУ). По

итогах работы данного семинара планируется издание материалов Лермонтовских чтений - IV (предыдущие Чтения выходили, соответственно, в 1999, 2004, 2009 гг.). Еще одно перспективное направление научной работы, открывающееся перед членами НИР, – выявление концепции и системной целостности русской литературной классики по данным литературно-критической мысли XIX – начала XX вв. (имеются в виду ее индивидуально-интерпретационные и феноменологические разновидности).

Однако все-таки самой востребованной задачей для уральских филологов является продолжение изучения творческого наследия Д. Н. Мамина-Сибиряка. В этом направлении открываются важные и существенные перспективы. Так, сектор истории литературы Института истории и археологии УрО РАН совместно с филологами Уральского федерального университета и других научно-образовательных центров Урало-Сибирского региона осуществляет широкомасштабное издание академической «Истории литературы Урала» в трех томах (первый том уже вышел из печати). Центральная часть второго тома, охватывающая историко-литературный процесс XIX века, должна быть отведена творчеству Д. Н. Мамина-Сибиряка. Выработка концепции и структуры данного раздела – насущная задача современной уральской регионалистики.

В стадии разработки находится также проект Маминской энциклопедии. Идея его была впервые озвучена в 2007 г. профессором Уральского университета В. В. Блажесом. Им же были рассмотрены основные вопросы, связанные со сбором подготовительных материалов, с объемом будущего издания, его композиционной структурой и словником. Планировалось две части энциклопедии: в первую должны были войти статьи по словнику, охватывающие весь корпус сочинений писателя, а во вторую – летопись жизни и творчества Мамина-Сибиряка, его научная биография, библиографический список основной литературы о жизни и творческом наследии писателя, а также словарь устаревшей и диалектной лексики его произведений. Однако продвижение от замысла к его осуществлению – дело непростое. Реализация подобного проекта (как это видится в нынешней ситуации) возможна лишь в рамках многоэтапного гранта с привлечением широкого коллектива специалистов (литературоведов, фольклористов, лингвистов, краеведов, музейных работников, культурологов, искусствоведов, библиографов). Представляется также целесообразным выделить несколько этапов в подготовке проекта: во-первых, составление словаря-справочника «Мамин-Сибиряк: сочинения, письма, документы»; во-вторых, создание «Летописи жизни и творчества Мамина-Сибиряка»; в-третьих, комплексное освещение темы «Мамин-Сибиряк в зеркале русской и мировой культуры».

Итак, становится вполне очевидным, что без постановки глобальных целей, разработки широкомасштабных проектов вообще трудно представить современное

маминоведение как ведущую отрасль литературной регионалистики. Поэтому в целях оптимизации исследовательской работы следует признать насущно необходимым создание единого электронного банка информации «Мамин-Сибиряк: исследования и материалы». Размещение его, например, на сайте Объединенного музея писателей Урала позволило бы консолидировать усилия всех ученых, занимающихся творчеством уральского писателя-классика.

Результаты внедрения. Необходимо уже сейчас реально оценить практические результаты в области литературной регионалистики. Широкое использование в системе университетского образования получили программа специальной учебной дисциплины «Литература Урала» и дополнительные материалы к ней (в виде хрестоматии и методических рекомендаций) «Жанровый состав и поэтика прозы Д. Н. Мамина-Сибиряка». Многие из предложенных в них идей широко апробируются в учебно-образовательном процессе, в работе с магистрантами и аспирантами по отдельным вопросам литературной регионалистики и – шире – теме «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности». Дальнейшее развитие данные идеи получают на уроках литературы в средней школе (особенно в Специализированном учебно-научном центре УрФУ), при составлении учащимися творческих работ и рефератов. Открытия университетских филологов, несомненно, находят свое отражение и в издательской практике, в опыте комментирования Полного собрания сочинений Д. Н. Мамина-Сибиряка в 20-ти томах, осуществляемого на базе издательства «Банк культурной информации». Но, пожалуй, самое главное: помимо решения актуальных научных и учебно-методических задач, Маминский проект в рамках литературной регионалистики служит большой общественно-значимой цели – воспитанию патриотизма российских граждан, истоки которого начинаются с любви к малой родине, родному краю. Его задача – расширение традиционных представлений о культуре Урала, о ее интеллектуальном и художественно-эстетическом богатстве, развитие идей просвещения современного подрастающего поколения.

Список источников и литературы

1. *Абашев В. В.* Пермь как текст: Пермский текст в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Издательство Пермского университета, 2000.
2. *Адамович Г.* Полн. собр. стихотворений / Сост., подг. текста, вступ. ст., примеч. О. Коростелева. СПб., 2005.
3. *Акунин Б.* Больше всего люблю играть. Интервью Л. Парфенова // *Русский newweek*. 2006. № 19 (97).
4. *Акунин Б.* Весь мир театр. М., 2009.
5. *Альбов М. Н.* Ночная жуть. Посмертная повесть // Пробуждение. 1912. № 22. С. 679–683.
6. *Амусин М. Ф.* Текст города и саморефлексия текста // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 152–175.
7. *Архимандрит Тихон (Шевкунов).* «Несвятые святые» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2011.
8. *Архиепископ Аверкий (Таушев).* Руководство по Гомилетике. http://semynaria.narod.ru/gomilet/gomiletika_averky.html.
9. *Арьев А. Ю.* Царская ветка. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000.
10. *Баранцевич К. С.* Письма Чехову А. П. 1889–1900 гг. // РО ГБЛ. Ф. 331. К. 36. Ед. 206.
11. *Барковская Н. В.* «Итальянский текст» как этап творческой саморефлексии в русской литературе 1910-х гг. // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сб. науч. трудов. Вып. 6.: Интерпретация художественного произведения. Сюжет и мотив. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 2004. С. 152–166.
12. *Барт Р.* Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
13. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.
14. *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ. / Пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург, 1998.
15. *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999.
16. *Борхес Х. Л.* Письмена Бога. М.: Республика, 1992.
17. *Владимиров А., протоиерей.* С высоты птичьего полёта / Протоиерей Артемий Владимиров. Москва: Артос, 2012.
18. *Воробьева Л. В.* Лондонский текст русской литературы первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск: [б. и.], 2009.
19. *Гандлевский С. М.* Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. Екатеринбург, 2000.

20. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. М., 1999.
21. *Генис А.* Вавилонская башня: искусство настоящего времени. М.: «Независимая газета», 1997.
22. *Генкель М. А.* Частотный словарь романа Д.Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Пермь: ПГУ, 1974.
23. *Глазкова М. В.* «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века (И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, А. А. Фет): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: [б. и.], 2008.
24. *Гоголь Н. В.* Собр. соч. : в 6 т. М., 1953.
25. *Гребнева М. П.* Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Томск: [б. и.], 2009.
26. *Гумилев Л. Н.* География этноса в исторический период. Л.: Наука, 1990.
27. Д. Н. Мамин-Сибиряк. Библиографический указатель / Сост. Л. Н. Лигостаева. Свердловск: Свердл. гос. науч. биб-ка им. В.Г. Белинского, 1981.
28. Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск, 1962.
29. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1990.
30. *Дергачев И. А.* Книги и судьбы: Страницы литературной жизни Урала. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1973.
31. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк: личность, творчество. 2-е изд. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981.
32. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992.
33. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890 гг. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005.
34. *Дмитриева, Е. Е., Купцова, О. Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2008.
35. *Долгова Е.* Русская духовная проза 30–70-х гг. XIX века // <http://aseminar.narod.ru/dolgova.htm>.
36. *Елпатьевский С. Я.* Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк // Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1962. С. 197–211.
37. *Есенин С. А.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1991.
38. *Жолковский А. К.* Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Жолковский А. К. Избр. статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М. : РГГУ, 2005.

39. *Закс Л. А.* Искусство в контекстах культуры // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры: Материалы I Междунар. летней филол. школы. Екатеринбург : Изд-во ГЦФ Высшей школы, 1998.
40. *Затворник Ф.* Мысли на каждый день года по церковным чтениям из Слова Божия. М.: Издание Московской Патриархии, 1991.
41. *Захаров В. Н.* Умиление как категория поэтики Достоевского// Теория Традиции: христианство и русская словесность. Коллективная монография. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. С. 163–185.
42. *Зырянов О. В.* Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2000. № 3 (17). С. 57–74.
43. *Зырянов О. В.* Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка и перспективы литературной регионалистики // Филол. класс. 2012. № 4 (30). С. 7–15.
44. *Иванов Г. В.* Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А. Ю. Арьева. СПб., 2005.
45. Из воспоминаний Ф. Ф. Фидлера. Машинописная рукопись. Фонды ОМПУ.
46. История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1983.
47. *Капинос Е.* Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012.
48. *Клинг О.* «Берлинский текст» Андрея Белого (в сопоставлении со «Степным волком» Германа Гессе) // XX век. Литература. Стил. IV выпуск. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1999. С. 79–87.
49. *Козьмина Е. Ю.* Авантюрно-философская фантастика А. и Б. Стругацких («Отель “У погибшего альпиниста”» и «Обитаемый остров»)) // Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы: материалы XV научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 30 марта 2011 г. / ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». Екатеринбург: [б.и.], 2011. С. 87–91.
50. *Колесова С. Н.* Лирика К. Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных процессов XIX–XX вв.: кластерный подход. Автореф. дис... канд. наук. Новосибирск, 2011.
51. *Колтоновская Е.* В стороне от главного русла // Вестник Европы. 1913. № 2. С. 198–219.
52. *Коноплева О. С.* Фольклоризм «Уральских рассказов» Д.Н. Мамина-Сибиряка: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.
53. *Купина Н. А.* Массовая литература сегодня: учеб пособие / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. М.: Флинта: Наука, 2009.

54. *Купина Н. А., Битенская Г. В.* Сверхтекст и его разновидности // Человек – текст – культура: коллективная монография под. ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. Екатеринбург: Институт развития регионального образования, 2004. С. 214–233.
55. *Крупин В. Н.* Вступление // Владимирова А., протоиерей. С высоты птичьего полёта / Протоиерей Артемий Владимиров. Москва: Артос, 2012. С.5-8.
56. *Лейдерман Н. Л.* Практикум по жанровому анализу литературного произведения / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, Н. В. Барковская, Т. А. Ложкова. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 46 с.
57. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010.
58. *Леонов И. С., Корепанова В. А.* Поэтика православной прозы XXI века. М.; Ярославль: Ремдер, 2011.
59. *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. стих. : В 2 т. М., 1989.
60. *Лотман Л. М.* Драматургия А. П.Чехова. Идеи и формы // Русская литература 1870–1890 гг. Проблемы литературного процесса. Свердловск, 1985.
61. *Лошаков А. Г.* Сверхтекст: семантика, прагматика, типология: автореф. дис.... д-ра филол. наук. Киров: [б. и.], 2008.
62. *Люсый А. П.* Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003.
63. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Белый волк. Эскиз // Урал. 1972. № 6. С. 154–161.
64. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Дэзи // Урал. 1971. № 7. С. 76–103.
65. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Клад Кучума: Повесть. Сказание. Рассказы. Екатеринбург: Сократ, 2013.
66. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Поздняя проза. Екатеринбург: Сократ, 2008.
67. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1915–1917.
68. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3: Горное гнездо. Дикое счастье. Повести, рассказы и очерки 1883–1884 гг. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2007.
69. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 5: Уральские рассказы. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2011.
70. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Рассказы разных лет / Подг. текста и коммент. И. А. Дергачева. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1985.
71. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Сибирские рассказы / Прим. и послесл. И. А. Дергачева. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1991. Т. 1.
72. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 12 т. / Под ре. Е. А. Боголюбова. Свердловск: Свердл. обл. гос. изд-во, 1948–1951.

73. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 2 т. / Сост. и коммент. Е. Н. Евстафьевой. М.: Русская книга, 1999.
74. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1953–1955.
75. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. А. И. Груздева. М.: Правда, 1958.
76. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худ. лит., 1980–1981.
77. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Статьи и очерки. Свердловск, 1947.
78. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* С Урала. Письма // Урал. 1967. № 8. С. 142–155.
79. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* С Урала. [Письмо пятое] // Урал. 1967. № 10. С. 144–147.
80. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Черты из жизни Пепко: Роман и повести / Подг. текста и коммент. И. А. Дергачева. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1984.
81. *Мамонов П. Н.* Закорючки. Т. 1–3 // Мамонов П. Н. Дураков нет. Тюмень: Русская неделя, 2011. С. 24–74.
82. *Мандельштам О. Э.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. – Тбилиси, 1990.
83. *Манн Ю. В.* Петербургский и московский тексты в творчестве Гоголя: Принцип дополнительности // Существует ли Петербургский текст? (Петербургский сборник. Вып. 4). СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 193–204.
84. *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2003.
85. *Метелин П.* Его время пришло // Новый мир. М., 1938. С. 211–217.
86. *Миночкина Л. И.* Д. Н. Мамин-Сибиряк – «миру детства». Челябинск, 2007.
87. Москва и «московский текст» русской культуры: сб. статей / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М.: РГГУ, 1998.
88. *Моторина А. А.* Идеино-художественное единство книги архимандрита Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые» и другие рассказы // Духовные начала русского искусства и просвещения. Материалы XII Международной научн. конф. Великий Новгород: НовГУ, 2012. С. 207–219.
89. *Муравьева В.Н.* Просторечная и диалектная лексика в рассказах Мамина-Сибиряка 80–90-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1952.
90. *Муратов А. Б.* Действительно ли существует Петербургский текст? // Существует ли Петербургский текст? (Петербургский сборник. Вып. 4). СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 13–23.
91. *Неведомский М.* Зачинатели и продолжатели: Поминки, характеристики. Очерки по русской литературе: От дней Белинского до наших дней. Пг., 1919.
92. *Николаева О.* «Небесный огонь» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012.

93. *Олди Г. Л.* Конец – делу венец, или Проблемы «финишной ленточки» // Олди Г. Л. Смех дракона. М.: Эксмо, 2010. С. 354–372.
94. *Олди Г. Л.* Три повести о чудесах. М.: Эксмо, 2008.
95. *Паперный А.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей. М., 1992;
96. Парад эпиграмм // Вопросы литературы. 1990. № 5.
97. *Пеньковский А. Б.* Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.: Издательство «Индрик», 2003.
98. *Подорога В. А.* Двойное время // Феноменология искусства. М., 1996. С. 89–116.
99. *Поплавский Б. Ю.* Сочинения / общ. ред. и коммент. С. А. Ивановой. СПб., 1999.
100. *Потапенко И. Н.* <А. П. Чехов и Д. Н. Мамин-Сибиряк> // Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1962. С. 219–221.
101. *Пращерук Н. В.* «Несвятые святые» и другие рассказы» архимандрита Тихона (Шевкунова): открытие мира // Духовные начала русского искусства и просвещения. Материалы XII Международной научн. конф. Великий Новгород: НовГУ, 2012. С. 202–206.
102. *Пришвин М. М.* Мы с тобой. По Дневнику 1940 года // Дружба народов. 1990. № 6. С. 236–269.
103. *Пурин Алексей.* Долина царей: Шестая книга стихов. СПб., 2010.
104. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М., 1963.
105. *Рыжий Б. Б.* Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004.
106. *Сергованцев Н. М.* Мамин-Сибиряк. М., 2005.
107. *Созина Е. К.* О «сырости водосточных труб»: философско-антропологическое измерение творчества Чехова в контексте поколения восьмидесятников // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск ; М., 2006. С. 82–97.
108. *Соловьев В. С.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе // Соловьев В. С. Смысл любви: Избранные произведения. М., 1991.
109. *Соснора В.* Возвращение к морю: Лирика. Л., 1989.
110. *Станюкович К.* Рождественская ночь // Христос рождается! : Рождественский сборник / сост. Т. А. Соколовой. 2-е изд. М., 2010. С. 113–119.
111. *Таборисская Е. М.* «Бессонницы» в русской лирике (К проблеме тематического жанроида) // *Studia metrica et poetica.* Памяти П. А. Руднева. СПб. : Гуманитар. агентство «Академический проект», 1999.
112. *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000.

113. Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка в контексте русской литературы: Материалы научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибиряка, 4–5 ноября 2002 г. Екатеринбург, 2003.
114. *Тихомирова Л. Н.* «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: [б. и.], 2010. 23 с.
115. *Толстой Л. Н.* Собр. соч. : в 22 т. М.: Худож. лит., 1982.
116. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? / вступит. ст. и коммент. В. В. Основина. М., 1985. С. 135–278.
117. *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. М.: Языки русской культуры, 2003.
118. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.
119. *Тургенев И. С.* Собр. соч. : в 12 т. М., 1978.
120. *Тынянов Ю. Н.* Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 38–51.
121. *Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989.
122. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2006.
123. *Фидлер Ф. Ф.* Из дневника // Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск, 1962. С. 239–247.
124. *Фрумкин К. Г.* Философия и психология фантастики. М.: Едиториал УРСС, 2004.
125. *Чернинский А. М.* Лицейский текст в творчестве А. С. Пушкина: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Барнаул: [б. и.], 1999.
126. *Черняк М. А.* Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.
127. *Четвертных Е. А.* Элизийский текст в русской поэзии XIX–XX вв. Эволюция и поэтика Е. А. Четвертных. Saarbrücken, Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2011.
128. *Четвертных, Е. А.* Элизийский текст в русской поэзии XIX–XX вв.: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. кандид. филол. наук. – Екатеринбург: [б. и.], 2011.
129. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 18 т. Письма : в 12 т. М., 1974–1982.
130. *Чехов А. П.* Пьесы. М., 2001.
131. *Чмыхало Б. А.* Региональные проблемы истории русской литературы: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1993.

132. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.
133. Чмыхало Б. А. Региональные проблемы истории русской литературы: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1993.
134. Шипов Я. «Райские хутора» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012.
135. Шмид В. Вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. Изд. 2-е, испр., расш. СПб., 1998.
136. Шмид В. Что такое «Петербургский текст»? // Существует ли Петербургский текст? (Петербургский сборник. Вып. 4). СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 5–12.
137. Щенников Г. К. «Второй ряд» романов Д. Н. Мамина-Сибиряка // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2002. № 5 (24). С. 29–39.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А.

Статьи, опубликованные членами НИР, с указанием на поддержку гранта

1. Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ

Аболина Т. М. Роман М. Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» в контексте лопухинского цикла // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2013. № 3 (117). С. 170–186.

Житкова Л. Н. История и историзм в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка // Филологический класс. 2012. № 4 (30). С. 23–25.

Зырянов О. В. Художественная аксиология Д. Н. Мамина-Сибиряка. Проблема общероссийского статуса уральского писателя // Известия Уральского университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2012. № 4 (108). С. 124–137.

Зырянов О. В. Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка и перспективы литературной регионалистики // Филологический класс. 2012. № 4 (30). С. 7–15.

Зырянов О. В. Еще раз о лермонтовском «Пророке» (к проблеме кластерного подхода к лирическому интертексту) // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». Вып. 1 / Гл. ред. С. И. Ермоленко; отв. ред. Е. Ю. Шер. Екатеринбург, 2013. С. 40–53.

Коледич Е. Н. Стилевое и тематическое своеобразие православной литературы XVIII века // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2013. № 1 (111). С. 181–187.

Мельникова А. В. Типология женских образов в малой прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. // Известия Уральского университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2012. № 4 (108). С. 155–163.

Мельникова А. В. Уральский ландшафт в малой прозе Д. Н. Мамина-Сибиряка первой половины 1880-х годов // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 1, ч. 2. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2013. С. 190–193.

Перевалова О. А. Жанровая разновидность метамолитвы в творчестве русских поэтов XIX в. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2013. № 3 (117). С. 163–170.

Пращерук Н. В. Сергей Радонежсктй и «умирающая красота» (роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Падающие звезды») // Известия Уральского университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2012. № 4 (108). С. 149–155.

Пращерук Н. В. «Рудин» 1880-х: о романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Именинник» // Филологический класс. 2012. № 4 (30). С. 16–22.

Пращерук Н. В. «Чаша жизни»: о символике архетипического в русской литературе // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». Вып. 1 / Гл. ред. С. И. Ермоленко; отв. ред. Е. Ю. Шер. Екатеринбург, 2013. С. 183–193.

Приказчикова Е. Е. Мифологическая символика «восточных легенд» Д. Н. Мамина-Сибиряка // Филологический класс. 2012. № 4 (30). С. 26–36.

Соболева Л. С. Репрезентация родового мира в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского университета. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2012. № 4 (108). С. 137–148.

Созина Е. К. Автобиографическая проза Д. Н. Мамина-Сибиряка (1880–1890-е гг.) // Филологический класс. 2012. № 4 (30). С. 37–45.

Созина Е. К. «Забыть и понять»: «Божественные иероглифы Александра Герцена» // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». Вып. 1 / Гл. ред. С. И. Ермоленко; отв. ред. Е. Ю. Шер. Екатеринбург, 2013. С. 173–182.

Четвертных Е. А. Феномен Г. Р. Державина в русской словесности // Филологический класс. 2012. № 4 (30). С. 138–139.

2. Монографии (составление и редактирование), статьи в монографиях:

Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения / под общ. ред. [и с предисл.] О. В. Зырянова [авт.: О. В. Зырянов, Л. М. Митрофанова, Н. В. Пращерук и др.]. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. 480 с.: ил.

История литературы Урала. Конец XIV – XVIII в. / глав. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. М.: Языки славянских культур, 2012. 608 с.: ил.

Зырянов О. В. «Лермонтов, мучитель наш»: еще раз о стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» и его «интертекстуальном потомстве» // Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты: [коллективная монография]. Донецк: ДонНУ, 2013. С. 146–160.

Созина Е. К. Страх и трепет героев Решетникова (рассказ «Шилохвостов» в контексте «уликовой парадигмы») // Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты: [коллективная монография]. Донецк: ДонНУ, 2013. С. 161–173.

3. Статьи в в сборниках научных трудов и материалах научных конференций

Арсенова Т. А. О мотиве нежности в поэзии Бориса Рыжего // Пространство литературы: контексты и проблема границ : мат-лы науч.-практ. конф. словесников. Екатеринбург, 29 марта 2013 г. / ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». Екатеринбург: [УрГПУ], 2013. С. 114–119. (В соавторстве с Н. Л. Быстровым).

Достовалова П. Д. Литературные объединения Уральского университета в 1950-е гг. // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева. Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 3. С. 56–63.

Достовалова П. Д. Сборник «Aonde foram» как творческий эксперимент литературного объединения Уральского университета // Литература Урала: история и современность : сб. статей. Вып. 7 : Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Из-во Урал. ун-та, 2013. Т. 1. С. 300–307.

Житкова Л. Н. Мифологический метод Д. С. Мережковского-критика // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева. Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г.: в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 2. С. 131–137.

Злобин А. Двухкатренная лирика Ф. И. Тютчева: к проблеме структурно-семантической сегментации // Актуальные проблемы филологии: Материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. Екатеринбург, 18 апреля 2013 / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2013. С. 9–12.

Зырянов О. В. Уральская школа жанрологии: итоги и перспективы развития // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева. Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 1. С. 9–20.

Зырянов О. В. Жанровая архитекстуальность как инструмент практической поэтики // Жанр как инструмент прочтения: сб. статей / под ред. В. И. Козлова. Ростов-на-Дону: «Инновационные гуманитарные проекты», 2012. – С. 131–150.

Зырянов О. В. Еще раз о «дорожно-философском цикле» русской поэзии («Выхожу один я на дорогу...» М. Ю. Лермонтова и его «интертекстуальное потомство») // Взаимодействия в поле культуры: преемственность, диалог, интертекст, гипертекст: сборник научных статей. Вып. 3 / ред Н. В. Налегач, Ф. С. Рагимова; Кемеровский государственный университет. – Кемерово, 2012. С. 20–29.

Зырянов О. В. Загадка «прощальной повести»: об очерке Д. Н. Мамина-Сибиряка «Белая смерть» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7: Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Из-во Урал. ун-та, 2013. Т. 2. С. 65–70.

Клягина Л. Р. Тургеневский след в рассказе И. А. Бунина «Чаша жизни» // «Воронежский текст» русской культуры: Провинциальность как эстетический код литературы XX века: сборник статей. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2013. – С. 193–199.

Комадей Р. М. «Ода во славу российской поэзии» В. Кальпиди как опыт многоуровневого интертекста // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7 : Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Из-во Урал. ун-та, 2013. Т. 2. С. 122–127.

Маштакова Л. В. Миф и история в цикле стихотворений Вяч. Иванова «Година гнева» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7 : Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Из-во Урал. ун-та, 2013. Т. 2. С. 71–76.

Мельникова А. В. Повествовательные особенности малой прозы Д. Н. Мамина-Сибиряка периода «второго дебюта» (1881–1882 гг.) // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7 : Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Из-во Урал. ун-та, 2013. Т. 2. С. 52–59.

Перевалова О. А. К вопросу о динамике жанра стихотворной молитвы в русской лирике XIX в. // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева. Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 2. С. 274–280.

Пращерук Н. В. Театрально-драматургическое начало в романе Г. К. Честертон «Шар и крест» // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева. Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 3. С. 318–323.

Пращерук Н. В. «“Несвятые святые” и другие рассказы» архимандрита Тихона (Шевкунова): открытие мира // Духовные начала русского искусства и просвещения. Материалы XII Международной научной конференции. Великий Новгород: НоГУ, 2012. С. 202–206.

Пращерук Н. В. «Чаша жизни» И. А. Бунина: контекст, интертекст, авторская позиция // «Воронежский текст» русской культуры: Провинциальность как эстетический код литературы XX века: сборник статей. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2013. С. 216–226.

Пращерук Н. В. Забытый роман Д. Н. Мамина-Сибиряка // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель 2013) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск: Удмуртский ун-т, 2013. С. 112–118.

Пращерук Н. В. Споры о красоте и судьба художника в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Падающие звезды» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7 : Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Из-во Урал. ун-та, 2013. Т. 2. С. 59–65.

Соболева Л. С. Родословие профессора Уральского университета Ивана Алексеевича Дергачева в формате «3D» (Дерновы, Дергачевы, Дрягины) // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева. Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 1. С. 21–33.

Созина Е. К. Рассказ Ф. М. Решетникова «Шилохвостов»: опыт анализа в контексте «уликовой парадигмы» // Пространство литературы: контексты и проблема границ. Материалы научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 29 марта 2013 г. / ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-та». Екатеринбург, 2013. С. 65–70.

Четвертных Е. А. Жанровые стратегии фантастики и детектива в цикле Г. Л. Олди «Фэнтези» // Пространство литературы: контексты и проблема границ. Материалы научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 29 марта 2013 г. / ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-та». Екатеринбург, 2013. С. 51–54.

Четвертных Е. А. Пушкинская рецепция пьесы М. Погодина «Марфа Посадница Новгородская»: к вопросу о «народной драме» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7 : Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург: Из-во Урал. ун-та, 2013. Т. 1. С. 87–93.

Приложение Б.

Конференции и научные семинары, в работе которых приняли участие члены НИР

Конференции и научные семинары, организаторами или соорганизаторами которых выступили члены НИР

1. VII Международная научная конференция «Литература Урала: история и современность» / Институт истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург, 11–12 октября 2012 г.
2. Всероссийская научная конференция, посвященная 200-летию Отечественной войны 1812 года «И вечной памятью двенадцатого года...» / Уральский федеральный университет. Екатеринбург, 14–15 декабря 2012 г.
3. Всероссийский научно-практический семинар «Итоги юбилейного года Д. Н. Мамина-Сибиряка» / Уральский федеральный университет, Объединенный музей писателей Урала. Екатеринбург, 7 декабря 2012 г.
4. Всероссийский научный семинар «Уральская лесковиана: наследие Н. С. Лескова в современном изучении». Екатеринбург, 2–3 мая 2013 г. (Совместно с РГАЛИ, Москва)

Конференции и научные семинары с участием членов НИР

1. Региональная научно-практическая конференция «Творческая индивидуальность писателя в контексте культурной традиции» / Сургутский государственный педагогический университет. Сургут, 23–24 ноября 2012 г.
2. Межвузовская научная конференция «Современные проблемы культурно-языковой регионалистики: языковой и культурный билингвизм» / ПГПУ. Пермь, 26–28 ноября 2012 г.
3. Творческая мастерская «Метафизика И.А. Бунина: рассказ “Чаша жизни” в контексте прозы 1909–1914-х годов» / Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 29 ноября 2012 г.
4. Международная научная конференция «Универсалии русской литературы» / Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 1–2 декабря 2012 г.;

5. Всероссийская научная конференция «Власть маршрута: путешествие как предмет историко-культурного и философского анализа» / Российская антропологическая школа РГГУ. Москва, 6 дек. 2012 г.
6. XVII Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе – Лейдермановские чтения: Пространство литературы: контексты и проблема границ». Екатеринбург, 29 марта 2013 года.
7. Всероссийская научная конференция «Проблемы поэтической семантики». К 75-летию Игоря Владимировича Фоменко. Тверь, 25–27 апреля 2013 года.
8. Международная научная конференция «Духовные начала русского искусства и просвещения («Никитские чтения»)). Великий Новгород, 10–13 мая 2013 г.
9. Всероссийская научная конференция с международным участием «Сюжетно-мотивная динамика художественного текста». Новосибирск, 14–16 мая 2013 г.
10. Третья международная научная конференция «Авторское книготворчество в литературе: комплексное изучение». Омск, 15–16 мая 2013 года.
11. Международная научная конференция XXII Оломоуцкие дни русистов / Университет имени Палацкого. Оломоуц, Чехия, 4–6 сентября 2013 г.
12. III Всероссийская научно-практическая конференция «Современная православная миссия» / Миссионерский институт при Ново-Тихвинском женском монастыре. Екатеринбург, 16–18 октября.
13. Международная конференция «Лермонтов и история». К 200-летию юбилею со дня рождения М. Ю. Лермонтова. Великий Новгород, 14–16 октября 2013 г.
14. Международная научная конференция «М. Ю. Лермонтов в культуре западных и южных славян» / Институт славяноведения Российской академии наук. Москва, 5–6 ноября 2013.

Приложение В.

**Макет коллективной монографии
«Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка:
итоги и перспективы изучения»**

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА:
итоги и перспективы изучения**

К 160-летию со дня рождения
и 100-летию со дня смерти писателя

научная монография

Под общей редакцией
доктора филологических наук, профессора
О. В. Зырянова

Екатеринбург
Банк культурной информации
2013

УДК 929:82–3(470.5) [Мамин-Сибиряк]

ББК Ш5(2=р)Мамин-Сибиряк

Авторы:

*О. В. Зырянов (отв. редактор), Т. А. Арсенова, Р. С. Галеева,
Е. Н. Ефремова, Л. Н. Житкова, Ю. В. Клочкова, И. В. Козлов,
Н. А. Кунгурцева, А. В. Мельникова, Л. И. Миночкина,
Л. М. Митрофанова, В. А. Михнюкевич, Н. В. Пращерук,
Е. Е. Приказчикова, Л. М. Слобожанинова, Л. С. Соболева,
Е. К. Созина, В. Л. Удалов, Е. А. Четвертных, Л. П. Якимова*

Рецензенты:

сектор истории литературы Института истории и археологии УрО РАН;

С. И. Ермоленко, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный педагогический университет);

В. А. Блинов, заслуженный работник Высшей школы РФ, профессор, член Союза писателей России

Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения / под общ. ред. [и с предисл.] О. В. Зырянова [авт.: О. В. Зырянов, Л. М. Митрофанова, Н. В. Пращерук и др.]. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. – 480 с.; ил.

В монографии исследуется феномен творческой индивидуальности Д. Н. Мамина-Сибиряка. Комплексный анализ онтологических основ и жанрово-родовой специфики художественного мира уральского писателя-классика производится в контексте общероссийского литературного процесса, в диалоге с национальной художественно-эстетической традицией.

Книга адресована специалистам-филологам, а также широкому кругу любителей отечественной литературной классики.

Исследование выполнено в рамках ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.А18.21.0999.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА	5
-----------------------------	---

I. КРУГ ИДЕЙ, АКСИОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

1.1. Задачи познания Д. Н. Мамина-Сибиряка и перспективы литературной регионалистики	14
1.2. Дискуссионные вопросы творческого метода	
1.2.1. Проблема натурализма в русской литературе 1870–1890-х гг. и творчество Мамина-Сибиряка	25
1.2.2. О природе «одухотворенного реализма» писателя	31
1.3. В зеркале геопоэтики:	
1.3.1. «Урал», «Зауралье», «Расея» и «Сибирь»: перекресток понятий в творчестве Мамина-Сибиряка	43
1.3.2. Уральский ландшафт в произведениях Мамина-Сибиряка 1880-х гг.	49
1.3.3. Башкирский образ мира в творчестве писателя	65
1.4. Репрезентация идеи рода в произведениях Мамина-художника	
1.4.1. Типология женских образов в малой прозе 1880-х гг.	74
1.4.2. Полярная аксиология родового мира	82

II. СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

2.1. Жанрово-стилевая многогранность малой прозы

2.1.1. Типология малых жанров в творчестве писателя	96
2.1.2. «Уральские рассказы» как художественная целостность	109
2.1.3. Автобиографическая проза 1880–1890-х гг.: проблема эволюции	129
2.1.4. Мифологическая символика «восточных легенд»	146
2.1.5. Особенности циклизации: «Детские тени» и «Осенние листья»	168
2.1.6. «Святочные рассказы»: трансформация жанровой формы	181
2.1.7. Мамин-Сибиряк как детский писатель	202

2.2. Романное творчество: проблематика и вопросы жанровой поэтики

2.2.1. Авторские жанровые номинации романа в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка	224
2.2.2. Роман «Именинник», или «Рудин» 1880-х	228
2.2.3. Споры о красоте и судьба художника: роман «Падающие звезды»	241
2.2.4. Роман «Хлеб»: формы эпического времени и пространства	248
2.2.5. Жанровый тип романа «Весенние грозы»	257
2.2.6. Поиски «положительной стороны» русской жизни: роман «Без названия»	264
2.2.7. «Черты из жизни Пепко» как автобиографический роман	275

2.3. Новаторство драматургических опытов

2.3.1. Театральная тема в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка	291
2.3.2. Финальная редакция «Золотопромышленников» («На золотом дне»): природа драматического конфликта	311
2.3.3. Нравственно-философский смысл «Маленькой правды»: от замысла к осуществлению	320

III. ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ, ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ

3.1. Д. Н. Мамин-Сибиряк и Н. В. Гоголь: мотив «изгнания из рая» в творческой биографии художников	331
3.2. Д. Н. Мамин-Сибиряк и А. П. Чехов: точки творческого пересечения	343
3.3. Д. Н. Мамин-Сибиряк и П. П. Бажов (к вопросу о генезисе и типологии сказовой формы)	368
3.4. Периодическая печать Екатеринбурга (1912–1913 гг.) о юбилее и смерти писателя	382
3.5. Родовая библиотека Д. Н. Мамина: опыт комплексного описания	410

Приложение.

4.1. Публикации произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка (с комментарием)	
4.1.1. Судебная хроника. Екатеринбургский окружной суд. (От нашего корреспондента)	418

4.1.2. Последнее произведение писателя. <i>Белая смерть. Очерк</i>	425
4.2. Указатель произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка.....	434
4.3. Избранная библиография научных работ о Д. Н. Мамине-Сибиряке (1977–2012)	448
Summary.....	472
Об авторах	472
Contents	476

Приложение Г.

Макет сборника научных статей «Диалоги классиков – диалоги с классикой»

УДК 82.091

ББК Ш5(2=р)5-3

Серия «Эволюция форм
художественного сознания в русской литературе»
основана в 2001 г.

Редакционная коллегия:

докт. филол. наук О. В. Зырянов (ответственный редактор),

докт. филол. наук Н.В. Пращерук, докт. филол. наук Е. К. Созина

Диалоги классиков – диалоги с классикой: сб. науч. ст. – Екатеринбург, 2013. – 183с. (Эволюция форм художественного сознания ; вып. 4).

Сборник посвящен таким теоретико-методологическим категориям, как интертекст, свертхтекст (локальный и персональный), диалог с культурной традицией. Прослеживание на материале классической словесности глобальных процессов свертхтекстового образования сочетается с оригинальными авторскими оценками индивидуальных художественных миров и анализом персональных стилевых стратегий русских писателей-классиков.

Предназначается для специалистов гуманитарного профиля, интересующихся исследованиями в области теоретической и исторической поэтики.

Издание подготовлено в рамках ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. Соглашение 14.А18.21. 0999.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1.

КЛАССИЧЕСКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ В ЗЕРКАЛЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

<i>Зырянов О. В.</i> О «лермонтовском цикле» русской поэзии: рецептивные границы, проблемы семантики	4
<i>Четвертных Е. А.</i> Мотив одиночества на пиру в русской лирике первой трети XIX века	23
<i>Пращерук Н. В.</i> , <i>Житкова Л. Н.</i> Три «Агасфера» в русской литературе: герменевтические этюды.....	32
<i>Мельникова А. В.</i> Охотничьи нарративы в русской литературе второй половины XIX – первой трети XX вв.	50
<i>Налегач Н. В.</i> Образ Иннокентия Анненского в рассказе Ю. Нагибина «Смерть на вокзале»	63

Раздел 2.

ДИАЛОГ С КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ: АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ

<i>Клягина Л. Р.</i> Религиозная символика в интерпретациях русской литературной классики.....	77
<i>Житкова Л. Н.</i> Идеи В. Г. Белинского в литературно-критических текстах К. Аксакова и Д. Мережковского.....	93
<i>Кравченко О. А.</i> Андрей Белый о русской классике: Гоголь – Достоевский – Л. Толстой (диалогический потенциал самосознания).....	106
<i>Никольский Е. В.</i> Роман Вс. Соловьева «Цветы бездны»: опыт осмысления ницшеанства в диалоге с традицией Достоевского и Бодлера	125
<i>Созина Е. К.</i> Чехов и Мамин-Сибиряк: специфика повествования	140
<i>Пращерук Н. В.</i> Несостоявшийся диалог: Достоевский и Л. Андреев	163

Раздел 3.
ЛОКАЛЬНЫЕ И ПЕРСОНАЛЬНЫЕ СВЕРХТЕКСТЫ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.
УРАЛЬСКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

<i>Комадей Р. М.</i> Жанровая парадигма Уральского поэтического текста	188
<i>Козлов И. В.</i> Уральские поэты конца XIX – начала XX вв. Константин Аполлонович большаков (очерк творчества)	203
<i>Перевалова О. А.</i> Лирика Елизаветы Гадмер как свертхтекстовая целостность.....	219
<i>Арсенова Т. А.</i> Особенности отношения «я – другие» в поэтическом мире Бориса Рыжего	230

Приложение Д.

**Внедрение в образовательный процесс:
программы учебных курсов**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА»**

Департамент «Филологический факультет»

Кафедра русской литературы

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА

Программа дисциплины
ОПД.Р.03
по направлению № 520300 (031000) «Филология»
(специализация «Русский язык и литература»)
Для бакалавров очной формы обучения

Составители: Созина Елена Константиновна, д.ф.н., проф.;
Быков Леонид Петрович, д.ф.н., проф., зав. кафедрой

Екатеринбург
2013

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА»**

Департамент «Филологический факультет»

Кафедра русской литературы

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МУЗЕИ

Программа дисциплины
ОПД.В.02.04
по направлению № 520300 (031000) «Филология»
(специализация «Русский язык и литература»)
Для бакалавров очной формы обучения

Составитель: Зырянов Олег Васильевич
д.ф.н., проф., зав. кафедрой

Екатеринбург
2013

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б.Н.Ельцина»
Институт гуманитарных наук и искусств
Кафедра русской литературы

УТВЕРЖДАЮ
Проректор по учебной работе
С. Т. Князев
«___» _____ 2013 г.

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ
ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ
И СТРАТЕГИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПИСЬМА**

Рекомендована Методическим Советом Института гуманитарных наук и искусств
для направлений подготовки и специальностей:

Код ООП	Направление/специальность	Профиль/программа магистратуры/специализация	Код дисциплины по учебному плану
032700.68- 02-2011	Филология	Русская литература	2.16.2

МОДУЛЬ: МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Исполнитель: д.ф.н., проф. Созина Е. К.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б.Н.Ельцина»
Институт гуманитарных наук и искусств
Кафедра русской литературы

УТВЕРЖДАЮ
Проректор по учебной работе
С. Т. Князев
«___» _____ 2013 г.

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ
МЕТАФИЗИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Рекомендована Методическим Советом Института гуманитарных наук и искусств
для направлений подготовки и специальностей:

Код ООП	Направление/специальность	Профиль/программа магистратуры/специализация	Код дисциплины по учебному плану
032700.68- 02-2011	Филология	Русская литература	М.2,4

МОДУЛЬ: ОНТОЛОГИЯ ТРАДИЦИИ: ОПЫТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Исполнители: д.ф.н., проф. Пращерук Н. В.;
доц. Подчиненов А. В.

Екатеринбург
2013

Приложение Е.

**Внедрение в образовательный процесс:
научно-популярные материалы**

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

На правах рукописи

О. В. ЗЫРЯНОВ

**РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ
В ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ**

Екатеринбург
2013

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Русская литературная классика: испытание святоотеческой традицией	14
Глава 2. Проблемно-методологическое поле религиозной филологии.....	28
Глава 3. Инвариантный сюжет преобразования в русской лирике (Пушкин – Тютчев – Лермонтов)	45
Глава 4. О духовно-религиозных итогах русского романтизма.....	67
Глава 5. Концепт «сердце» в поэтической онтологии А. С. Пушкина.....	79
Глава 6. Фрагмент индивидуальной поэтической онтологии: концепт «покой» в лирике М. Ю. Лермонтова.....	100
Глава 7. Лики Божества в поэзии А. А. Фета	124
Глава 8. Три типа гуманизма в повести Н. В. Гоголя «Шинель».....	152
Глава 9. «Откровение о человеке» Ф. М. Достоевского сквозь призму христианской антропологии	171
Глава 10. Религиозные мотивы в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка.....	182
Заключение	206